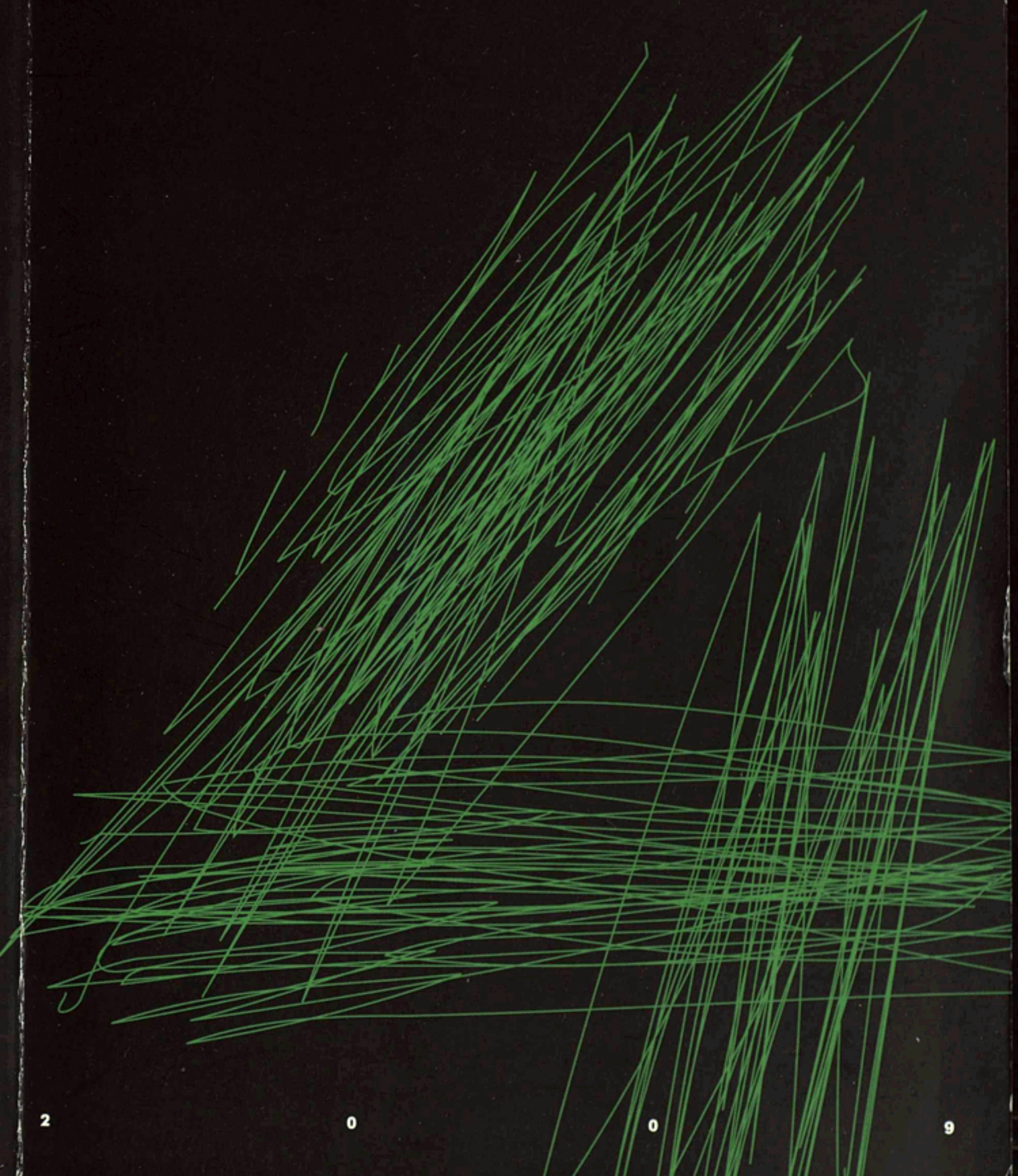
ИСКУССТВО КИНО



2009

На правах рекламы. Свидетельство о регистрации СМИ Эл №ФС77-23799 от 20 марта 2006 год

ШАГИ К УСПЕХУ

с Алиной Кабаевой

11:30
ВОСКРЕСЕНЬЕ

РЕН

Лицензия Серия ТВ №12614 от 24.10.07
Реклама

24 k/c

ИСКУССТВО КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (499) 151 56 51. Факс (499) 151 02 72. E-mail: filmart@yandex.ru 123319, Москва, ул. Усиевича, дом 9

❑**«МОРФИЙ»: ЛИЧНОСТЬ И ИСТОРИЯ БАЛАБАНОВ ПОКАЗЫВАЕТ «КОНЕЦ ЭПОХИ» КАК ПРОДОЛЖЕНИЕ ИСТОРИИ ЧАСТНОЙ СЛАБОСТИ, ЧАСТНОЙ ЗАВИСИМОСТИ, БЕЗУМИЯ И УМИРАНИЯ** *ОЛЬГА АРТЕМЬЕВА* ❑**«ТОКИО!»: ЗЕРКАЛО СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА ЧУЖОЙ ГОРОД ОСТАЛСЯ НЕПОСТИЖИМЫМ, НО В ТОЧНОСТИ ОТРАЗИЛ ТО, ЧТО ВОЛНУЕТ ГЛЯДЯЩЕГО В ЭТО ЗЕРКАЛО** *НИНА ЦЫРКУН* ❑**«МИЛЛИОНЕР ИЗ ТРУЩОБ»: СИНТЕТИЧЕСКИЙ ЭКСТРАКТ ЭПОСА-КОМИКСА БОЙЛ МАНИФЕСТИРОВАЛ НЕ СТОЛЬКО РЕСУРСЫ ЭТНОГРАФИЧЕСКОЙ КОНТРКУЛЬТУРЫ, СКОЛЬКО ПОКАЗАЛ СИЛУ «НЕПРИКАСАЕМОЙ» СЕРИАЛЬНОЙ МАКУЛАТУРЫ** *ТАМАРА ДОНДУРЕЙ* ❑**ФИЛЬМЫ О ЧУВСТВАХ Я — ПОСЛЕДНИЙ БАСТИОН МЕЛОДРАМЫ, СО ВСЕХ СТОРОН ОСАЖДЕННЫЙ ВОИНСТВЕННЫМИ ЗРИТЕЛЯМИ** *ГАЙ МЭДДИН* ❑**ОЛЕГ МОРОЗОВ: СЛЕДУЮЩЕЕ ВОСКРЕСЕНИЕ У ВРЕМЕНИ НЕТ НЕОБХОДИМОСТИ В ТАКИХ ЛЮДЯХ. НО ПОСЛЕ СМЕРТИ ОН В ИСТОРИЮ ВПИШЕТСЯ** *АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ* ❑**ДОКУ... ДРАМЫ У НАС КРИЗИС НЕ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО. У НАС КРИЗИС СИСТЕМНЫЙ** *СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА* ❑**МУДРОСТЬ ПИОНЕРОВ В КАЖДОМ ХОРОШЕМ РАЗВЛЕКАТЕЛЬНОМ ПРОДУКТЕ ДОЛЖЕН БЫТЬ СКРЫТЫЙ МЕХАНИЗМ УДОВОЛЬСТВИЯ** *ДМИТРИЙ ТРОИЦКИЙ* **ДЛЯ МЕНЯ МОЙ ЗРИТЕЛЬ — ЭТО Я САМ** *АЛЕКСАНДР ДУЛЕРАЙН*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №4/09

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
ОЛЬГА АРТЕМЬЕВА
Игла
«Морфий», режиссер Алексей Балабанов

9
ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — СТАС ТЫРКИН
Контрольный выстрел
«Морфий» в контексте творчества А.Балабанова

14
ВИОЛЕТТА ГУДКОВА
Анатомический театр Алексея Балабанова
Беседу ведет Анна Гудкова
Булгаков и Балабанов: два взгляда на российскую действительность

РЕПЕРТУАР

23
НИНА ЦЫРКУН
Токийская история
«Токио!», режиссеры Мишель Гондри, Леос Каракс, Бонг Джун Хо

26
ТАМАРА ДОНДУРЕЙ
Эпический комикс
«Миллионер из трущоб», режиссер Дэнни Бойл

30
ИННА КУШНАРЕВА
Синдром Кауфмана
«Синекдоха, Нью-Йорк», режиссер Чарли Кауфман

34
ДМИТРИЙ КОММ
Ноэлизм
«Легкое поведение», режиссер Стивен Эллиот

38
МАРИЯ ТЕРАКОПЯН
Живой и мертвые
«Ушедшие», режиссер Ёдзиро Такита

42
АНДРЕЙ ЩИГОЛЕВ
Шинель
«Операция «Валькирия», режиссер Брайан Сингер

И М Е Н А

47
ГАЙ МЭДДИН
Последний бастион мелодрамы
Беседу ведет Мария Бейкер

56
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Рассказ о перемещенных лицах

63
АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ
Вместе

67
АНДРЕЙ ДЕМЕНТЬЕВ
До следующего воскресения!
Олег Морозов. Портрет документалиста

Р А З Б О Р Ы

73
Кинопроблемы.doc
Российское документальное кино как реальная драма. Анкета «ИК»

105
ВЛАДИМИР КОЛОТАЕВ
Зачем люди врут?
Антропология криминальных сериалов

110
СЕРГЕЙ ТРИМБАЧ
Летать охота...
Кино стран СНГ

M E D I A

117
АЛЕКСАНДР КОСТЮК
Еще больше развлечений!
ТВ: зрительские предпочтения

124
АЛЕКСАНДР ДУЛЕРАЙН — РОМАН ПЕТРЕНКО — ДМИТРИЙ ТРОИЦКИЙ
Слышать народ в себе
Беседу с руководителями канала ТНТ ведет Даниил Дондурей

Ч Т Е Н И Е

141
АЛЕКСАНДР РУСАКОВ
Ковш
Сценарий

160
ЕКАТЕРИНА НАРШИ
Двое поменьше
Маленькая пьеса воспоминаний

S U M M A R Y

175

Есть фильмы, чей смысловой объем выходит за рамки эстетического разбора, не вписывается в формат рецензии. Обычно такие картины вызывают острую полемику, которая включает авторское послание в самые разные социальные, исторические и политические контексты, представляя широкий спектр зрительских реакций на то, что показано на экране. Подобные фильмы в России, к сожалению, появляются редко. Последняя работа Алексея Балабанова — из их числа. Вот почему мы публикуем материалы о «Морфии» в актуальной рубрике «Здесь и теперь».

ОЛЬГА АРТЕМЬЕВА

Игла

Зимой 1917 года из Москвы в деревню под Угличем бежит молодой чернобровый доктор Михаил Алексеевич Поляков — бежит на вакантное место врача земской больницы, от несчастливой любви к ветреной певичке. Глубинка встречает пришлого доктора пушистым и очевидно вечным белым снегом, чаем из самовара и настороженной доброжелательностью местного фельдшера и двух сестер милосердия, при первом своем появлении выплывающих из тьмы горницы двумя пятнами рассеивающегося белого света. Впрочем, самоварная благостность окружающей реальности оказывается настолько фантомного свойства, что не может обмануть даже поглощенного собственной любовной меланхолией эскулапа, — практически с ходу в больницу привычно-буднично доставляют уже полумертвого пациента, и практически сходу же юный доктор Поляков просит сестру Анну Николаевну сделать ему волшебный укол морфия. Ловко, но не забывая заглядывать в припрятанный в ящике стола учебник, делает первые операции — и тут же просит сделать ему второй укол. В воспаленном бреду героического порыва бросается через вьюгу на помощь к еще одной пациентке, но когда приезжает, помогать уже некому. Сводит знакомство с местным дворянством, а заодно с ушлым фельдшером по фамилии Горенбург, который состоит в РСДРП и имеет свои собственные хитрые отношения с заглавным снадобьем. Мечется меж подолов захаживающей в больницу легкомысленной полковничьей вдовы Екатерины Карловны и практически святой Анны Николаевны, которая обреченно делает уколы уже поточным методом — сначала любимому доктору, затем и себе самой. Смиренная женщина предвидит несчастливый финал, но Ми-

---

«Морфий». По мотивам рассказов Михаила Булгакова. Автор сценария Сергей Бодров-младший. Режиссер Алексей Балабанов. Оператор Александр Симонов. Художник Павел Пархоменко. В ролях: Леонид Бичевин, Ингеборга Дапкунайте, Андрей Панин, Сергей Гармаш. «СТВ». Россия. 2008

хаил Алексеевич настаивает, что все «не страшно». Быстро становится очевидным, что страшно, еще как страшно, но в этот момент, как часто пишут авторы популярных романов, уже слишком поздно. Пока доктор нетвердой рукой выписывает себе направление в дурдом, к месту событий неумолимо стягивается «красная гвардия», которая вносит в историю свои коррективы, наглядно и убедительно доказывая: в новой исторической реальности что рецепт, что мандат — все едино. И в некотором смысле непобедимо, да.

Традиция отходной молитвы по моральной и часто физической гибели чужака-интеллигента (особенно интеллигента) на неизведанных просторах вроде бы родной земли — это славная и благородная традиция, она и вне контекста творчества выступающего здесь в виде первоисточника М.А.Булгакова, и, в принципе, вне любого другого контекста тоже. Если копать вширь, можно упереться в совсем уж неожиданные вещи из совсем уж иных авторских вселенных.

В романе американца Питера Страуба «История с привидениями» в форме «рассказ в рассказе» излагался назидательный сюжет про образованного сверх меры молодого человека, который на рубеже веков приехал в родную глубинку сеять свет знаний в местной школе, а в результате едва унес ноги, окунувшись по самую свою образованную макушку в беспросветный омут местной, никому уже давно не удивительной, демониады. В картине француза Лорана Бутонна «Джорджино» еще один благородного нрава эскулап с полей первой мировой отправился в какую-то глушь навестить детей из родного сиротского приюта, дети к тому времени трагически утонули, якобы испугавшись волков, которых в этих местах никто не видел уже долгие годы; до конца фильма герой, всю дорогу покашливающий нехорошим утробным кашлем, мучился поисками ответа на метафизический в данном случае вопрос: «А были ли волки?..»

Копая вглубь, можно докопаться до вещей и более очевидных. В палате номер шесть каждый день новые численные поступления... И «Записки юного врача», и коротенький «Морфий» Булгакова, сюжетные коллизии которого совмещает в себе сценарий Сергея Бодрова-младшего, упираются личным опытом писателя в кафкианский «Замок», до которого в свое время уже успел добраться режиссер Алексей Балабанов. В предыдущее творчество Балабанова «Морфий» вшит с ловкостью и аккуратностью, которой позавидовал бы и несчастный доктор Поляков.

«Грузом 200» (для которого тут по-хорошему следовало бы подобрать какой-нибудь эпитет, вроде «скандальный», но какой ни подбери, все будет звучать довольно нелепо) Балабанов поставил себя в любопытное положение автора, неожиданно обрекшего себя на комплекс «второго фильма» — это когда после первой сногшибательной (во всех самых разных смыслах этого слова) работы все заинтересованные лица притихли и затаили дыхание в ожидании того, что же будет дальше: пронесет — не пронесет?

Для начала «Морфий» рифмуется с упоминавшимся уже кафкианским опытом Балабанова, с «Замком», — рифмуется самой своей сердцевиной, в основание которой положен невероятной консистенции абсурд окружающей реальности, где за ширмой какой-то кипучей деятельности притаилась абсолютная, воинственная бессмысленность. Причем бессмысленность не как эстетическая, а как вполне метафизическая — и потому в достаточной мере пугающая — категория. Персонажи передвигаются по экрану шарнирным, в общем-то, образом, и даже несущие на себе бремя знания работники больницы не то чтобы сильно отличаются от «темных» и постоянно валящихся к ногам доктора пациентов. Просто потому что все они с одинаковой услужливостью и готовностью складываются в замысловатый узор горячечного бреда интеллигентного наркомана — никого спасти нельзя и, как мы хорошо усвоили из другого отечественного фильма, «никого не жалко, никого».

Временно́й своей траекторией «Морфий» упирается в еще один балабановский ретрофильм — «Про уродов и людей». На этот раз очевидно болез-

ненная, нежно взлелеянная режиссером патология грациозно гарцует по экрану в припыленных красках цветной пленки, вместо того чтобы с напускной стыдливостью прикрываться черно-белым изображением. Но суть от этого не меняется ни на йоту. Суть — в тех чудовищных гримасах, в которых корчится, нехотя уходя, любая эпоха; не понимая, что ее время уже ушло, она все еще хочет задержаться хоть на миг, цепляясь за него дрожащими от внутривенных инъекций ручонками. Новая эпоха по отношению к реальности этих фильмов — это эпоха кино, эпоха вечного подглядывания, эпоха, в которую у тела не

«Морфий»

осталось никаких секретов: тело любовно разглядывают со всех сторон, одевая и раздевая, как бездушный манекен, оперируют и препарируют, так что в конце концов становится, в общем, понятно, почему «никого не жалко, никого». Жалеть просто некого, мухи у нас.

Но главный диалог, который ведет новый фильм Балабанова, — это диалог с предыдущим его фильмом, идею которого, примерно выраженную в приведенной выше фразе про мух, он продолжает развивать. У нас мухи, все верно. Художественным решением «Морфий» отличается от «Груза 200» примерно так же, как тщательно стерилизованные, лоснящиеся от чистоты хирургические инструменты отличаются от проржавевших бензопилы и топора, дожидающихся своего часа в лесной избушке сурового маньяка. Если центральным смысловым образом «Груза» был вбрасываемый на «ложе любви» синюшный труп, то «Морфий», несмотря на обилие эстетских, любовно выписанных и преподнесенных физиологических подробностей (включая одну ампутацию и одну трахеотомию), скорее, проецирует на экран медленное и с не меньшей нежностью поданное ощущение загнивания дорогого бархата.

Поданная на блюдечке с голубой каемочкой, говоря языком грубым, но понятным, расчлененка, как правило, вызывает любой эффект, кроме зябкого дистиллированного ужаса, разлитого между монтажных склеек предыдущего фильма Балабанова. «Морфий» целиком выполнен с умышленной тщательностью виньетки, совершенство формы которой призвано смонтировать для зрителя аттракцион непреодолимого несоответствия между формой и содержанием. «Морфий» сделан красиво в том порядком подзабытом уже смысле, который не подразумевает авторское захлебывающееся стремление наводнить кадр таким количеством запоминающихся картинок, чтоб за ни-

ми невозможно было уже ничего разглядеть. «Морфий» сделан аскетично, но изящно и не без лоска.

Цвета словно утопают в шифоне. Камера все время что-то выхватывает из темноты, отчего некоторые персонажи приобретают недвусмысленное сходство с галлюцинациями. Равнодушный вечный белый снег (что характерно — целиком искусственный) укутывает больницу вместе с несчастным доктором в пушистое одеяло, одним своим невозмутимым видом словно предлагая уколоться, забыться и уснуть. Персонажи передвигаются по диагонали кад-

«Морфий»

ра с плавностью и одновременно выверенностью движений механических фигурок из «Правил игры» Ренуара. Патефон, словно сам по себе, одну за другой крутит записи Вертинского, помещичья дочка Танечка хорошо поставленным зычным голосом немилосердно рвет зрительское сердце романсом «Кокаинетка». Интермедиями между всем этим благостным великолепием представлены операции, ампутации, взгромождения в гинекологическое кресло и т.д. — а «правила игры» всё те же. Все тот же снег, все тот же свет, все то же томление в предвкушении чего-то нового, другого.

Но другого ничего не будет, получите — распишитесь за спасительный рецепт на единственное верное средство от душевной печали. Точно так же не меняются правила игры, когда действие ближе к финалу перемещается из одной больницы в другую — в дурдом, куда добровольно поступает на лечение доктор Поляков. Никакой фантасмагории, даром что сосед по палате — бывший маньяк из «Груза 200», никакого безумия, кроме внутреннего, даже форма одежды почти та же, просто в актерском составе плановая смена ролей: из докторов — в пациенты. Какая, в общем-то, банальная история. Серебряный — в данном случае в буквальном смысле слова — век вывернулся наизнанку, а век новый встал на дыбы. Но, развивая тему, начатую в «Грузе 200», Балабанов показывает «конец эпохи» как продолжение истории частной слабости, частной зависимости, безумия и в конечном счете умирания. Традиционные драматургические законы — история личности на фоне истории, история, увиденная через призму личности, и прочие — здесь не действуют. Личность и история зарифмованы тут вполне убедительной рифмой. Более того, если сюжетную коллизию предыдущего фильма можно было интерпретировать и в том смысле, что любая власть, вне зависимости от календарных реалий, — это сознание, воспаленное до предела (маньяк, весело устилающий себе дорогу трупами), — то в «Морфии» беспросветная бредовость существования уравнена со смертью интеллигента. Доктор Поляков, этот ходячий символ интеллигенции в целом, — развернутая и снабженная драматически-

ми и психологическими характеристиками (благо материал первоисточника это позволяет вполне) экспликация того самого одновременно ёрнического и трагического восприятия интеллигенции, которое в «Грузе 200» воплощал второстепенный персонаж, завкафедрой научного атеизма. В финале фильма этот герой, схватив рикошетом свою порцию катарсического потрясения, бежал ставить в церковь свечку, только чтобы обнаружить, что для него это не меняет уже ровным счетом ничего. У несчастного Михаила Алексеевича вариантов и того меньше.

Круг ожидаемо замкнулся, доктор стал пациентом, рецепт стал мандатом, и есть, кажется, лишь одно место на свете, где все это не имеет совсем уж никакого значения. В темноте кинозала все равны и никому нет ни до кого дела. И так же издевательски, как попытка искать утешение под церковным сводом в «Грузе 200», выглядит здесь попытка укрыться под иронично-серебряным отсветом экрана, среди смеха и гвалта, когда единственное преимущество человека разумного перед своими соседями по планете — безошибочное осознание, что единственный достойный выход — пуля в голову. И нет ни света, ни покоя — только местный филиал чистилища. Входной билет — недорого.

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — СТАС ТЫРКИН

Контрольный выстрел

Стас Тыркин. «Морфий» Алексея Балабанова — редкая отечественная картина прошлого года, о которой интересно говорить. (Да простят меня поклонники фильмов «Юрьев день», «Бумажный солдат», «Стиляги» и проч.)

Во-первых, у «Морфия» большой общественный потенциал, хотя формально это исторический фильм, ретро, что по нынешним временам почти приговор: считается, что костюмное кино не может быть актуальным. Даже в сегодняшней ситуации полнейшей общественно-политической стагнации, фильм наделал немало шума — по крайней мере, в кругах московской интеллигенции. Во-вторых, это картина с активно проявленной авторской позицией. И это тоже огромная редкость. В-третьих, это высокоталантливое произведение, вызывающее взаимоисключающие чувства. Лично я испытал по отношению к нему и восхищение, и отвращение.

Даниил Дондурей. Отношения Балабанова с кино — всегда форма разного рода психологических крайностей, диких предрассудков, комплексов, фобий. Каждый фильм — о трагическом самосознании человека в нашей жизни. Причем в любом историческом промежутке. Относительно русского народа у режиссера нет никаких иллюзий. И про конкретного человека тоже — профессионала, брата, работника. Интеллектуала или мошенника.

С.Тыркин. Зато есть иллюзии относительно тех, кто этому русскому народу «вредит». В «Жмурках» режиссер по-свойски, «по-легкому» глумился над чернокожим персонажем, в «Морфии» его ксенофобия нашла себе выход в плоском, неубедительном (единственном неубедительном в этой картине!), функциональном, тенденциозном образе фельдшера Горенбурга. Фамилия-то какая! Вот на кого возложена ответственность за все беды России, которую Балабанов понимает действительно как никто! Как бы объяснить нашим художникам, что мир уже давно мультикультурен, что все нации в нем равно

важны и нужны? Если им до сих пор неведома эта банальность, которую мне почти неудобно произносить, может быть, и то, что по утрам нужно чистить зубы, явится для них большим откровением?

Д.Дондурей. Балабанов — очень чуткий художник. В булгаковском «Морфии», в дневнике самоубийцы, есть такая фраза: «У меня начался распад моральной личности. Но работать я могу». С каждым новым фильмом он работает все точнее и сильнее, как бы вне какой-либо связи, как может показаться, с распадом своей личности. Показывает, как профессия разводится с моралью. Он совсем — нигде и никогда, ни в каком объеме — не стыдится своей, видимо, врожденной ксенофобии. Переживает свой этнизм в самых болезненных, тотально неполиткорректных вариантах. Без оглядки, портит ли тем самым свои художественные высказывания или нет. Он ведь и не «левый» в европейском понимании — их идеи ему совсем чужды.

При этом Балабанов ощущает себя настоящим национальным художником. Для него по большому счету никаких других народов, культур, кроме русской, не существует. Другие — предмет противостояния или порчи отечественной жизни. Точнее, они существуют, но лишь для того, чтобы подчеркнуть «русскость» русской жизни. Сделать выпуклой ее специфику — предмет его ненавистной гордости. Или для того, чтобы всем остальным наступил наконец «кирдык». Русскость для Алексея Балабанова — в центре вселенной. Поэтому никаких иных точек отсчета у него и быть не может. Это все буржуйская выдумка отвратительных либералов и интеллектуалов тех стран, которые хотят меняться, модернизироваться, приспосабливать свою ментальность, свою особенность к условиям глобального общества, не дай бог, транснациональных корпораций... Для Балабанова это все — жмурки. Поэтому для него совершенно естественно сказать все, что у него наболело, — и про «жидов», и про американцев, и про украинцев, и про совет-

«Морфий»

скую власть. Но даже она — эта варварская власть — в «Грузе 200» для режиссера всего лишь эпизод презираемой и великой истории его любимой страны.

В фильме «Про уродов и людей» Балабанов так же безжалостен к Серебряному веку. Но, в отличие от идеологов «особого российского пути», он мне представляется самым пессимистичным художником, которого я знаю. В первую очередь по отношению к этой самой «русской жизни». Она предстает в его кино тотальной и, безусловно беспросветной. Он, ее идеолог, летописец, пиит, не знаю, кто еще, одновременно обладает такой беспрецедентной трезвостью анализа всего того, что народом, элитой и начальством во все времена любимо, что всех и в первую очередь себя самого, в собственных фильмах буквально сажает на кол.

С.Тыркин. Лично для меня все это во многом прискорбно, хотя Балабанов таков, каков есть, и другим он быть по определению не может. Отними у него всю эту гадость — и всего хорошего в его картинах тоже не досчитаешься. Кто знает, на чем зиждется этот шаткий баланс сил? Больших российских художников часто подстегивала и подогревала их реакционность. Но лучшим из них хватало ума и эстетического здравомыслия разводить такие вещи по разным углам. Все в этой связи вспоминают Достоевского, который избывал свои комплексы на страницах «Дневника писателя». Может, и Балабанову лучше вести какой-нибудь «Блокнот режиссера», как это делал Феллини? Быть может, так удастся спасти от саморазрушения этого прирожденного режиссера?

Ведь он сажает себя на кол вот еще в каком смысле. Его картины упорно отказываются брать ведущие международные фестивали. При том, что это реально лучшее из того, что снимается сегодня в России! «Морфий», как и «Груз 200», — картина предельно чистая и современная по эстетике. Как снайперски заметила Зара Абдуллаева, «Морфий» настолько замечательно сделан, причем самыми «минимальными средствами, что закрадываются сомнения, что его снял русский режиссер. У него роман с кино, а не с кокаином. Недаром герой фильма стреляется в кинотеатре, можно сказать, соборно, и — под гогот зала». Парадокс состоит в том, что это не только русский режиссер, но еще и ксенофоб, и антисемит! Вот в результате и получается, что картины, совсем не столь замечательно сделанные, эстетически устаревшие, но вписывающиеся в западные (и не только) представления о «высокодуховном и метафизическом русском искусстве», без особенного труда попадают и в Канн, и в Локарно, и в Венецию, а Балабанову дальше Роттердама вход заказан. Актуальность безупречной кинематографической формы входит в откровенное и странное противоречие с жутко старомодным, ксенофобским умонастроением режиссера. Разделить подобные «месседжи» зарубежный фестивальный истеблишмент, само собой, просто не в состоянии. Физически невозможно представить картину с таким юдофобским посылом, допустим, в Берлине. Мне лично это обидно, Балабанову — все равно. Потому что, в отличие от основной массы «больших русских художников», он реально лишен всякого конъюнктурного чутья. Даже спасительного. Потому что, все это для него, как вы верно заметили,— буржуйские штучки. Не соглашаясь с таким подходом, я уважаю Балабанова за то, что слово у него не расходится с делом.

Д.Дондурей. Мне вообще кажется, что «Морфий» является второй серией, развитием круга идей «Груза 200». Там он говорил о том, что у советской власти не было никаких шансов. Она могла только сгнивать до дна. В «Морфии» же разворачивает следующую часть своей философской доктрины. Утверждает: у личности в России тоже нет никаких шансов. Если вы что-то хотите сделать как индивид, ну, например, такую ерунду, как честно заниматься своей профессией или — более пафосно — помогать людям, если в кого-то влюбились или просто стремитесь выжить, то без морфия, других наркотиков вам не обойтись! Кем бы ты ни был, уколись, пойди в кинотеатр, посмейся вместе со всеми над Comedy Club образца начала прошлого века... Но потом обязательно застрелись!

Автор «Груза 200» и «Морфия» уверяет нас, что здесь, в России, чтобы что-то путное сделать, обязательно нужен допинг. Пусть это будут водка, наркотики, насилие или искушение Великой Утопией — не важно, чем. Террором, в конце концов. Но обязательно нужен какой-то дополнительный стимул, который спасает и разрушает одновременно. Искусственный голод, государственное давление, всеобщее презрение к человеку — без этого мы бы не построили Петербург и Днепрогэс, не получили бы беспредельную по масштабу территорию, не выиграли бы в Великой Отечественной войне, не полетели бы в космос. Тут-то Балабанов и высказывает свою генеральную гипотезу: по его мнению, один из главных допингов в нашей стране — искалеченная психика. Она такая почти у всех его героев. И говорит он нам об этом без каких-либо пуристских стеснений.

Повторяю, Балабанов — поэт депрессии, русской беспросветности. Причем как большой и настоящий художник он идет здесь до конца. Обходится без каких-либо утешений в финале своего фильма. Никаких надежд. Вместо сентиментальности у него контрольный выстрел в голову. Я думаю, что «Морфий» в каком-то смысле автобиографический фильм, потому что себе, как автору, он шансов тоже не оставляет.

Это не связано напрямую, скажем, с насилием девушки бутылкой, мертвецом-героем в кровати, пьяной мамой у телевизора в «Грузе 200» или финальным самоубийством в кинотеатре в «Морфии». Как настоящий беспредельщик, Балабанов и себя готовит к смерти. Для художников ведь в нашей культуре важен этот сильный символический итог творчества и судьбы. Единственно возможный, на самом деле, финал... Сверхзначимый жест, важнейший акцент самого серьезного в этом случае художественного высказывания.

И еще. Заметьте, для Балабанова главный самоубийственный наркотик, дающий желанное, пьянящее, но всегда короткое забвение, — это иллюзия кино. Не случайно его герой умирает в синематографе.

С.Тыркин. То, что Балабанов — выдающийся кинематографист, не вызывает у меня никаких сомнений. Он снимает, как дышит. Это видно по тому, насколько прозрачно его кинематографическое письмо. Другой в картине о морфинистах никак бы не смог обойтись без эпизодов видений, глюков, морока и прочей дурной, давно уже вышедшей в тираж «высокохудожественной» белиберды. Балабанов на семь голов выше всех этих детских штучек. Вы говорите о том, что идеологически он совершенно не европеец, и это, безусловно, именно так. Но эпизоды ампутации и операции на горле у девочки он снимает решительно по-европейски — немигающе жестко, очень конкретно, с документальной точностью. Так могли бы снять Дюмон или Ханеке. Посмотрите, насколько убедительно организована у него кинематографическая среда, как лаконично, без установки на дешевый и старомодный психологизм играют Бичевин и Дапкунайте. Они, мягко говоря, далеко не у всех так работают. Дапкунайте в «Морфии» существует как выдающаяся европейская актриса, как будто бы она никогда не снималась в отъявленной чепухе и не стояла на льду Первого канала. Все это (как и многое другое) говорит о невиданном в наших широтах качестве режиссуры.

Вопрос для меня, однако, отнюдь не в этом. Я и Лени Рифеншталь считаю великим художником. Однако не могу не признать, что от профессии ее отстранили совершенно справедливо. Я, разумеется, не призываю к подобной экзекуции над Балабановым. Но, может быть, именно то, что наше отсутствующее «гражданское общество» так до сих пор и не выразило своего отношения к такой гнусности, как антисемитизм, и позволяет автору «Брата-2», этому выразителю «национальной гордости великороссов», упиваться своей поистине подростковой неуверенностью в вопросах пятого пункта? Вы посмотрите, во всех его фильмах идет какое-то больное и почти сладострастное «расчесывание» национального вопроса. Диалог из «Брата»: «Ты еврей?» — «Нет, я немец». Диалог из «Морфия»: «Ты немец?» — «Нет, я еврей!» Вы можете представить

себе подобные диалоги в картине какого-нибудь другого актуального режиссера? Уж лучше бы он сцены морфинистских глюков снимал...

Д.Дондурей. В «Морфии» антисемитизм необязателен, почти смехотворен. Хотя, конечно, входит в картину тотального распада, в балабановский «коктейль Молотова» как естественная краска или ингредиент.

С.Тыркин. И вот еще насчет «русского космоса», певцом которого действительно является Балабанов. В этот «космос» всегда входили культуры многочисленных народов, населяющих Россию. Именно это, извините, и позволило ей стать и «империей», и «космосом». Я уж не говорю о том, что в культурную программу всегда входили гуманизм, добродетель, патернализм и прочие «пережитки».

Д.Дондурей. Входили. Столетиями входили, а в какую-то минуту перестали входить. Кончились. Человек человеку теперь вовсе не брат, а «гнида чернож..я». И Балабанов, как большой художник, ставит нашей любимой Родине этот диагноз.

С.Тыркин. А можно я совсем обострю проблему: а если свой следующий очень талантливый фильм большой художник Балабанов снимет о том, что Бабий Яр, допустим, был вовсе не так уж плох? Что был в нем некий смысл и предопределенность. Как на это прореагирует наше общество?

Д.Дондурей. Безусловно, в фильмах Алексея Балабанова много нарушений правил, в том числе и чудовищных, но его не надо демонизировать. Просто он, как суперрадикальный художник, обращается к нам, зрителям, предельно жестко, отказывая нам даже в слабой — пусть хоть местной — анестезии.

Но надо признать, что и наше общество, наша культура ничего того, о чем говорит автор «Морфия» — страшной этой боли, — просто не заметит. Ведь наша жизнь еще круче, масштабнее в своем экзистенциальном трагизме, чем это показывает Алексей Балабанов.

ВИОЛЕТТА ГУДКОВА

Анатомический театр Алексея Балабанова

БЕСЕДУ ВЕДЕТ АННА ГУДКОВА

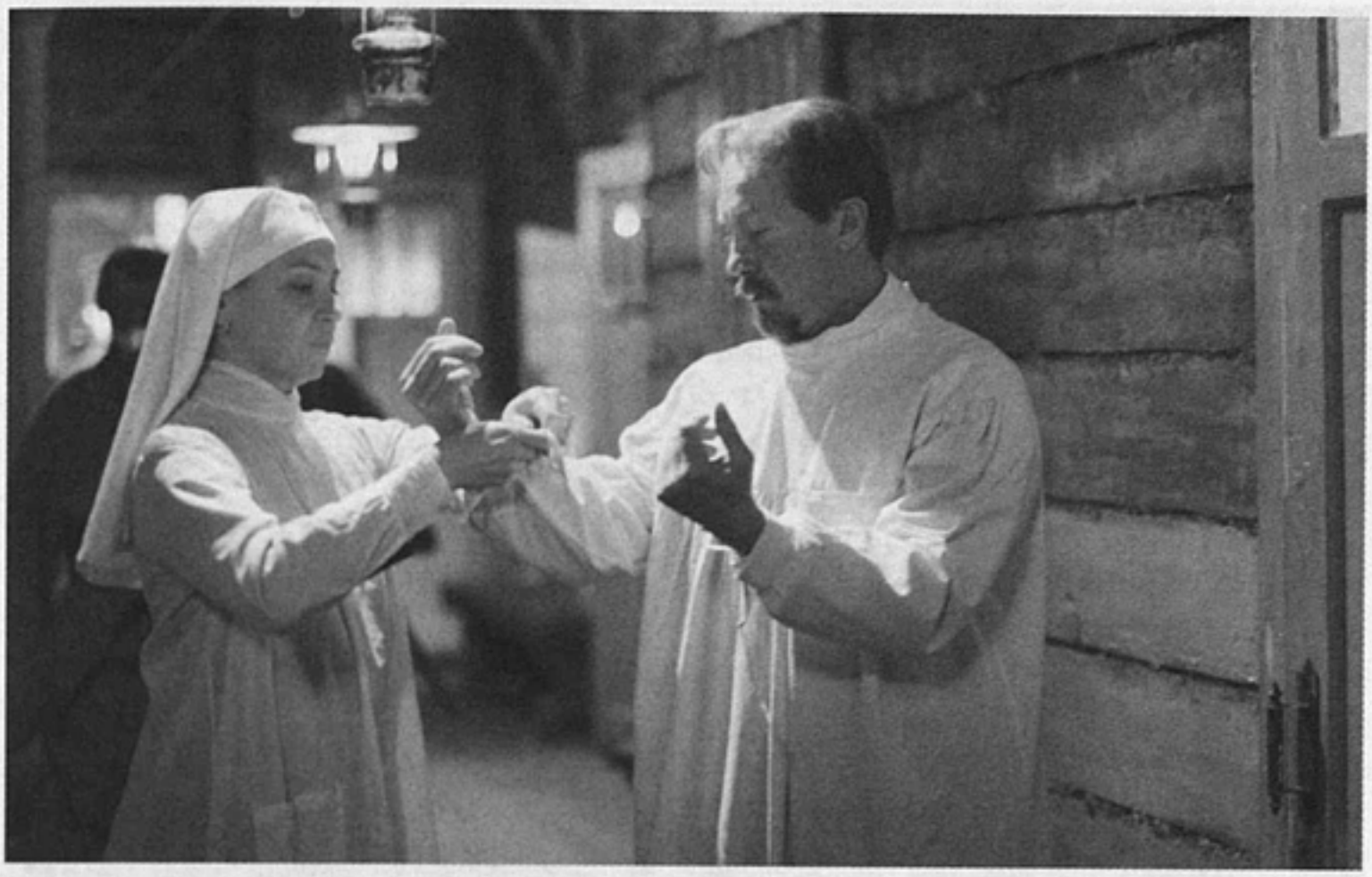
Анна Гудкова. Начиная разговор о фильме «Морфий» Алексея Балабанова, снятого, как указано в титрах, «по мотивам рассказов Михаила Булгакова», мы, безусловно, понимаем, что каждый интерпретатор имеет право на свою версию прочтения первоисточника, собственное понимание текста.

Виолетта Гудкова. Конечно. Как писал Гадамер: *«Если мы вообще понимаем* — мы понимаем *иначе»*.

А.Гудкова. И все же если автор картины указывает на некую литературную основу, предполагается, что фильм будет с ней как-то соотноситься. Сценарий «Морфия» написан Сергеем Бодровым-младшим, но фильм создан режиссером Балабановым, и наши рассуждения и вопросы адресованы именно ему.

Начнем с того, что до просмотра фильма по Булгакову ты уже, наверное, имела определенные представления о том, что тебя ожидает в зале. Насколько эти ожидания оправдались или, наоборот, оказались опровергнутыми?

Виолетта Гудкова — историк литературы, текстолог, исследователь творчества М.А.Булгакова.



«Морфий»

В.Гудкова. Прежние картины Балабанова я, конечно, знала. Его взгляд на современного героя прочитывался в них отчетливо. Оттого его обращение к булгаковской прозе показалось неожиданным и заинтриговало. В каком-то смысле эта интрига так и осталась для меня неразъясненной. Дело тут не в ясности смысла режиссерского послания. Но вопрос, почему Балабанову понадобились не чьи-нибудь, а именно булгаковские рассказы, остался для меня без ответа. Между тем режиссер настаивает на своих связях с литературным источником: не случайно и актер, исполняющий роль доктора Полякова, физиогномически похож на портреты молодого Булгакова.

А.Гудкова. Очень многие воспринимают этот фильм именно как экранизацию Булгакова — и достаточно прямую.

В.Гудкова. Но это ложный отсыл! Потому что у Балабанова и Булгакова концепции героя полярны, чего нельзя не заметить, если ты читал цикл рассказов «Записки юного врача» и повесть «Морфий». Я понимаю, что в киносреде и тем более среди широкой публики не слишком много людей, которые, глядя на экран, мысленно сличают кадры со страницами булгаковской прозы, приговаривая: «Ай-яй-яй, здесь не так, а здесь совсем не так». Да и дело, конечно, совсем не в этом.

Тем не менее сопоставление микросюжетов отдельных эпизодов булгаковской прозы и фильма удобно как некий условный методический ход. По Булгакову, юный доктор, приехав в российскую тмутаракань, неожиданно попадает в оазис, оборудованный для высокопрофессиональной врачебной работы. Вчерашнему выпускнику медицинского факультета в сельской больничке с гордостью демонстрируют превосходный инструментарий, богатейшую медицинскую библиотеку, полный набор препаратов, порошков и склянок с микстурами. Все это — дело рук его предшественника, Леопольда Леопольдовича. Эта фигура возникает как образец для подражания, стимул для совершенствования. Для Булгакова это, безусловно, важный момент.

В фильме весь этот антураж воссоздан тщательно, с явным вкусом к фактуре, деталям, звучит и имя таинственного Леопольда. Но ни арсенал врачебных средств, ни сам Леопольд Леопольдович не играют здесь ровно никакой роли. А на мастерски проработанном фоне двигается, разговаривает и совершает поступки неврастенический и инфантильный главный герой, действия которого никоим образом не соотносятся с культурными преобразованиями легендарного предшественника.

Булгаков пишет (в рассказе «Стальное горло») о девочке, которой герой — впервые в жизни! — делает операцию трахеотомии: рассекает горло

и вставляет металлическую трубочку. Девочка выплевывает дифтерийные сгустки в лицо врачу, после чего тот, опасаясь заражения, впервые делает себе укол морфия. Но он спасает девочку! И это один смысл и один сюжет.

Балабанов, напротив, начинает фильм с врачебного поражения — в первую же ночь умирает больной, в предсмертной агонии выплевывая в лицо доктора какие-то сгустки. Решение этого эпизода ключевое для картины в целом. Кто этот человек и что за болезнь сразила его так неожиданно, мы так и не узнаем. Поза мертвого эстетизирована: хорошо сложенное мужское тело повернуто на бок, спиной к зрителям. (Отчего труп занимает столь нетривиальную для прозекторской позу, станет яснее позже.) Внятно лишь то, что больной остается анонимом, память об умершем стерта.

Это первая смерть в картине и первое поражение доктора, не успевшего вступить в сражение за жизнь больного. При этом даже намек на сострадание отсечен, камера фиксирует происшествие, зрительский глаз принимает его как данность. Зато режиссер получает возможность сразу же ввести тему морфия: врачу делают укол.

А.Гудкова. С самого начала в фильме ломается булгаковский сюжет.

В.Гудкова. Ну да. Идем дальше. Привозят девушку, нога которой попала в мялку, она умирает от болевого шока и потери крови («Полотенце с петухом»). У Булгакова суть в том, что эта девушка редкостно красива. Именно это толкает врача к отчаянной попытке спасения исчезающей, гаснущей красоты, кажется, в безнадежной ситуации. У Балабанова лицо больной отсутствует — крупным планом бьет по глазам кровавое крошево из обломков кости на месте ноги. Чуть позже нога с глухим стуком падает в хирургический таз. Появление девушки с подарком для доктора — вышитым полотенцем — сообщает зрителю лишь о том, что больная спасена. Пережитое врачом остается за кадром.

Эпизод с трудными родами (рассказ «Крещение поворотом»): герой Булгакова мечется между учебником и опытной фельдшерицей, пытаясь за минуты понять то, чего нельзя «выучить» в институте. И успешно принимает роды, спасая мать и ребенка. В фильме крупным планом демонстрируется бесстыдно распятая в гинекологическом кресле женщина. Камера транслирует восприятие происходящего балабановским героем: не стремление помочь, а испуганно-брезгливое отчуждение от страдающей «некрасивой» плоти. Но этого просто не может быть! Врачу органична принципиально иная оптика, его осязание, зрение, слух — рецепторы, отыскивающие источник боли и включающие интеллект. Персонаж балабановского фильма — сторонний наблюдатель, сторонящийся мучений.

А.Гудкова. То есть характер персонажа искажен с самого начала — и дальше только отдаляется от героя Булгакова.

В.Гудкова. Дело в том, что булгаковские вещи организует совершенно иной тип личности, нежели тот персонаж, которого мы видим в фильме. В конце 1910-х — начале 1920-х годов еще живы традиции земской медицины XIX века как ответственности (перед самим собой в первую очередь) за неграмотных, болеющих мужиков. Позиция доктора — это отношение сильного, образованного к слабому и невежественному. И хотя человек с университетским образованием, по Булгакову, заведомо не равен своим больным, тем не менее в рассказе о каждом медицинском «случае» проявлена индивидуальность больного.

А.Гудкова. Согласна. У Булгакова за любым персонажем есть история, личность, характер. И, собственно, уважение возникает именно поэтому — есть кого воспринимать как человека. И с больными у доктора возникают определенные отношения. У Балабанова люди редуцируются до шматков мяса, кусков плоти, которые способны испытывать лишь определенный (да и то в силу ситуаций, в которых с ними встречается врач, весьма невеликий) набор физиологических реакций — от «больно» до «невыносимо больно». У пациентов в фильме Балабанова нет не только характеров и судеб — нет даже лиц, есть только отрезаемые ноги, обугленные тела, отталкивающая чело-

«Морфий»

веческая плоть. Никаких чувств к этим творениям реквизиторского цеха испытывать невозможно.

В.Гудкова. Но Балабанов-то для демонстрации своих тезисов берет отчаянно сопротивляющийся ему материал. Нельзя же делать вид, что этого нет!

Режиссер настойчиво акцентирует физиологичность проявлений: герой то и дело обильно блюет, нога девушки превращается в отвратительное кровавое месиво, труп первых кадров дан как гипсовый слепок «в натуральную величину», затем нашим глазам предстает зрелище усыпленной хлороформом рожающей женщины, два обожженных до черноты тела случайных знакомых врача, и т.п.

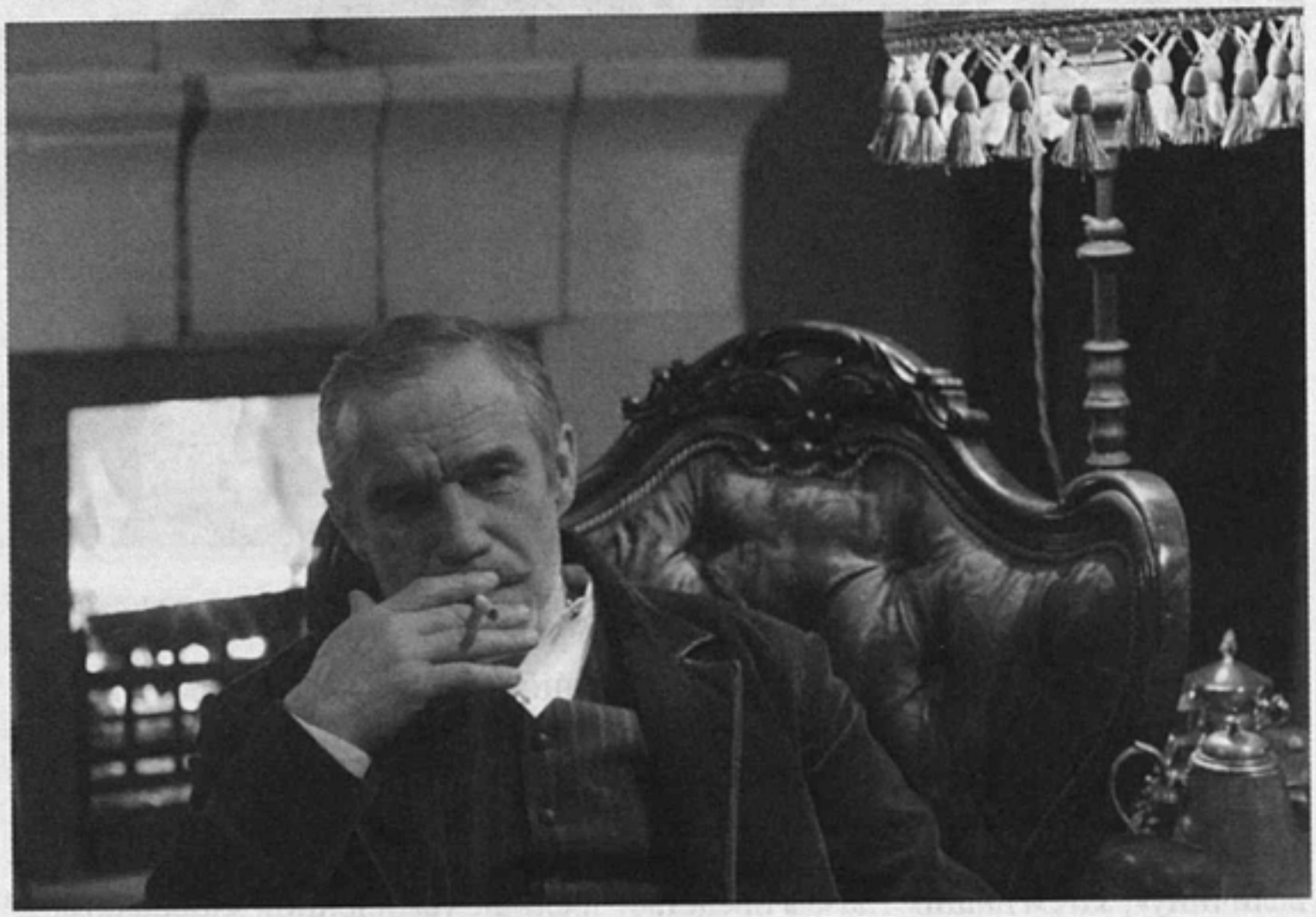
А.Гудкова. Проза Булгакова препарирована человеком, для которого ни один образ, ни одна фраза булгаковского текста не значит того же, что она значит для автора. Балабанов пытается привить сопротивляющейся булгаковской букве дух советской медицины, советской больницы, где пьющие равнодушные врачи обременены ненавидимыми ими больными, про которых врачам абсолютно ничего не интересно и не важно (за редчайшим исключением).

В.Гудкова. Заметим, что именно в 20-е годы начинают закладываться основы советской медицины, отрицающей наличие идеалистической души в человеческом теле. Торжествуют атеизм, прагматика, утилитарный подход к людям, тотальная редукция духовного начала. Кстати, когда в 1925—1926 годах «Записки юного врача» печатались в журнале «Медицинский работник», на соседних страницах врач новой, советской формации сообщал, к примеру, следующее: «Мне некогда всмотреться в лица людей, здоровье и жизнь которых я охраняю. Передо мной — не Петр, не Иван, не Марья, а *большой кусок населения, человеческая каша*» (выделено нами. — *В.Г.*). И Балабанов, по сути, эту концепцию и демонстрирует, апеллируя при этом к имени писателя (напомню, врача по образованию), исповедовавшего концепцию медицины индивидуальной.

А.Гудкова. Не случайно в фильме каждый больной переживает унижение. Голые зады вообще становятся навязчивым лейтмотивом: сначала демонстрируется «вид сзади» первого умершего, затем целая галерея задов — самого врача, моющейся в бочке фельдшерицы, девушки, вдумчиво изучающей собственный обнаженный зад перед зеркалом в (по-своему роскошном) нужнике господского дома, многочисленных больных и т.п.

В.Гудкова. Именно зады. Не лица, не глаза, не руки...

А.Гудкова. Возможно, ценность взгляда Балабанова как художника состоит именно в том, что в его картинах зафиксирован предельный результат действия советской уравнительной системы, так как идея равенства как любая утопическая конструкция не работает... Уравнивая всех и вся в правах, возможностях, лишая личных особенностей, получаем равнодушие и слабость одиноких людей, не способных к самоуважению, связанному с трудными поступками, личным выбором и собственными решениями.



«Морфий»

В.Гудкова. Безусловно, сильная сторона дарования Балабанова-режиссера — точность фиксации современной жизни, энергия отторжения «неочеловеченных людей». Но избран материал жизни ушедшей, представления о которой у режиссера приблизительны и неточны. Эрозия норм еще не произошла, а в фильме время будто «схлопывается». Зритель видит сегодняшнего, я бы сказала, псевдоинтеллигента — существо, лишенное чувства долга, эгоистичное, плывущее по течению без руля и без ветрил.

А.Гудкова. Возможно, Балабанов именно потому вообще и взялся за «Морфий», что увидел в этом материале (как ему показалось) начало, рождение новой человеческой сущности. Хотя у Булгакова все ровно наоборот — до последнего идет сопротивление «разрухе в головах». И еще, как говорил классический эскулап, лечить нужно не болезнь, лечить должно человека.

В.Гудкова. Вылечить — означает «исцелить», вернуть гармоническую цельность одушевленной твари божьей.

А.Гудкова. Поэтому герой у Балабанова не врач в строгом смысле слова. Все эти медицинские акции, которые у Булгакова именно подвиги, — ампутированная нога, «перевернутый» в животе матери ребенок, — воспринимаются не как события, а как навязчивый повтор изображения анатомического — и не более того — театра. Финал с застрелившимся от неспособности справиться со своей жизнью героем закономерен. И никого не жалко.

В.Гудкова. В цикле «Записки юного врача» сюжет складывается из трудных побед молодого доктора, доучивающегося на ходу, припертого к стенке обстоятельствами, в которых обнаруживаются и мобилизуются его лучшие качества — сострадание к больному («Этого спасти. И этого. Всех!»), быстрая обучаемость, самоотверженность, способность к разумному риску. Булгаков пишет историю становления вчерашнего студента, его превращение в зрело-

го и опытного врачевателя, не случайно выбирая из множества случаев собственной земской практики победные удачи. Человек побеждает обстоятельства, достойно выстраивая собственную жизнь. И накопленный опыт, выковывающий характер, становится фундаментом, залогом будущего, открывающихся возможностей. Пафос становления героя объединяет отдельные рассказы в единый сюжет.

У балабановского персонажа, напротив, горизонт возможностей сужается, он, собственно, с самого начала не на многое способен, да и болезнь сжирает его... Финал — полный крах героя: в забитом хохочущей солдатней кинотеатре опустившийся человек пускает себе пулю в висок... В картине соединены не сюжетные (смысловые), а фабульные (событийные) звенья «Записок юного врача» и «Морфия». При этом разные фрагменты отделены один от другого стилизованными виньетками. Эти «отбивки» — лишнее свидетельство дробности действия фильма, его дискретности.

А.Гудкова. Виньетки важны еще с той точки зрения, что у Булгакова мысль длинная, она развивается с вариациями, как баховская фуга. Здесь мысль короткая, она не имеет внутренней силы и энергии. Внятное и связное булгаковское высказывание превращается в набор разрозненных сцен из жизни одного морфиниста.

В.Гудкова. Ну да. Дробность повествования — свидетельство того, что история о докторе Полякове у Балабанова не выдерживает формата полуторачасового действия. Чтобы понять то, что хочет сказать режиссер, можно ограничиться первыми двумя новеллами. Слово «морфий» не только произнесено, но и многажды повторено, трупов навалено достаточно, стало ясно: деградирует не человек, а общество в целом, оно несостоятельно, подсажено на иглу. Дальше повествование не столько вырастает, сколько удлиняется. И сам герой держит зрительское внимание в течение первого получаса, дальше начинаются повторы: врач колется в коридоре, в сортире, вступает в случайные связи и т.д. и т.п. — быстро теряет человеческий облик. В переводе на драматургические формулировки перед нами искусственно растянутая одноактовка.

Центральный персонаж начинает каждый эпизод с нуля, происшествия обрушиваются на него, загоняют в угол, сознание персонажа не способно воссоздать целостную и осмысленную картину мира, герой — лишь жалкая жертва драматических обстоятельств. На всех уровнях сопоставляемых нами произведений — прозы и фильма — от общей идеи, ви́дения стержневого героя до построения отдельно взятого кадра — Балабанов последовательно спорит с писателем.

А.Гудкова. У Булгакова была четкая, кристально ясная структура мира, система ценностей. Твердая убежденность в том, что есть добро и есть зло. У Балабанова ничего этого нет, кроме, возможно, — зла, в палитре от «зла от слабости» до «зла умышленного» (от героини Дапкунайте до персонажей-чекистов).

В.Гудкова. Но система ценностей — не дар небес, а результат душевной и интеллектуальной работы. Она не возникает сама собой — так же, как и чувство самоуважения должно на что-то опираться. То чувство самоуважения, которое заставляет врача работать как должно, критика — писать то, что он думает. Это тот выбор, который совершается каждым поступком. Не так давно многие с удовольствием повторяли затверженное: «Правду говорить легко и приятно», — но это лишь приятную правду. А булгаковский герой из «Мастера и Маргариты», которому принадлежит мысль, столь понравившаяся многим, хочу напомнить, заплатил за нее распятием на кресте...

Сейчас общепринятым становятся клише «лихие 90-е», «наше ужасное время». Между прочим,герой Булгакова живет во время революции, в разрухе и распаде, в гораздо более тяжелых обстоятельствах. Казалось бы — они всё спишут! Но что-то заставляет героя не спать ночей, мчаться на санях за много верст, чтобы помочь больному, поддержать друга...

Ценность режиссуры Балабанова, как ты говоришь, состоит в том, что он фиксирует развал, гниение, деградацию... Но для меня это полдела, потому что

тогда это физиологический очерк конца XIX века. Если же ты художник, живущий сегодня, — ты можешь еще нечто помыслить, сделав следующий шаг. Как барон Мюнхгаузен, вытянуть себя за волосы из этого! Балабанов сообщает: человек слаб, ничего не может. Доктор деградирует. Все вокруг рушится. Люди звереют. Усадьбы жгут. Больница, в которую ложится на лечение Поляков, ужасна (ржавые ванны, грубость персонала, непременная водка у соседа по палате). Как написала когда-то в газету некая зрительница, огорченная увиденным ею спектаклем: «Нет счастья в жизни, нет добра в людях». Ну и?..

Дело не в том, что Балабанов не воспроизводит булгаковскую систему ценностей, его этику служения, высокий пафос — этого он и не может сделать. Проблема в том, что фильм не дает приращения смысла, нового понимания человека в российской истории...

А.Гудкова. Но Балабанов — один из самых профессиональных наших режиссеров. И его мысль вполне отчетливо считывается с экрана.

В.Гудкова. Но мысль-то уж очень короткая. К тому же режиссер, не доверяя зрителю, еще и еще повторяет уже сказанное. Нет контрапункта, объема, сложности ткани жизни, все плоско и задано с самого начала: если в картине поют, то непременно «в тему» — песенку Вертинского про девочку, «кокаином распятую в мокрых бульварах Москвы».

А.Гудкова. Ну, это представление автора о декадансе — как в известной песне «Агаты Кристи» (кстати, группы, любимой режиссером Балабановым): «Давай вечером умрем весело, поиграем в декаданс».

В.Гудкова. Дело решают убедительность мотивировок, точность деталей. Звучит-то Вертинский, а не «Агата Кристи». Не может быть лишнего, как не может недоставать необходимого. Об абсолютной ненужности Леопольда Леопольдовича мы говорили. Очевидны и другие неувязки. Ну, скажем, когда озверевшие мужики сжигают соседскую усадьбу (кстати сказать, на редкость тривиальная история, лишний сценарный эпизод) и в больницу привозят два обожженных полутрупа, погибающих, по Балабанову, от болевого шока (врач настолько низко пал, что оставил больницу без морфия), тут все неточно: на экране настолько обугленные человеческие тела, что явно дело уже не в болевом шоке и их никаким морфием не спасти. И еще — отчего все же фельдшерица, пусть и влюбленная в доктора, начинает колоться? Что именно подтолкнуло ее к медленному суициду? Ведь на ее глазах начался распад личности Полякова, да и как медику процесс ей хорошо известен. Улыбка Дапкунайте тут ничего не объясняет. А «Агата Кристи» в фильме не звучит.

А.Гудкова. В одном из интервью Балабанов сообщает о том, как Булгаков (по сведениям режиссера) отказался от морфия: «Революция пришла, морфий кончился, вот он и соскочил». Эта фраза рифмуется с тем представлением Балабанова о человеке, которое мы видим в фильме: все решают только обстоятельства, сила духа — некая иллюзия, в нее смешно верить всерьез...

В.Гудкова. Конечно, история была другая: Булгакова сначала спасала жена, которая подменяла растворы, разбавляла их, уменьшала дозу, у него был родственник-врач, который помогал. Но прежде всего сработали незаурядная сила воли и, безусловно, ответственность.

А.Гудкова. Слово «ответственность» применительно к Булгакову для меня ключевое. Не само слово, а понятие, с которым сопряжен целый комплекс личностных качеств, связанных с социальной и интеллектуальной зрелостью.

В.Гудкова. Ну конечно! Ведь о чем «Морфий»? Доктор Бомгард, приехавший на смену переведенному в уездный город Полякову, впервые делает укол морфия из-за сильного приступа боли — «по медицинским показаниям». В Москве у доктора осталась любимая им женщина, бросившая его. Когда на следующий день, боясь повторения приступа, Бомгард вновь делает укол, то вдруг сознает, что два вечера он совсем не думал об этой женщине! Наркотик становится для героя средством вытеснения душевной травмы. Тем не менее, уже став морфинистом, в операционный день Бомгард держится без укола че-

тырнадцать часов — то есть сила духа побеждает физиологическую потребность. И в финале, когда он понимает, что не имеет права лечить больных, так как с трудом контролирует себя, доктор кончает с собой, отсылая свои записки коллеге, чтобы история его гибельной болезни кого-то остановила, спасла. Даже самоубийство — это жест ответственного героя.

Излечившийся от морфинизма доктор Булгаков пишет историю доктора Бомгарда для *другого*, для других. Вот что напрочь отсутствует в фильме Балабанова.

А.Гудкова. Попробую сформулировать то, какой мне представляется экранизация Булгакова. В ней могло бы и не быть стилизованного антуража и кровавых подробностей операций и т.п. Важно не это, а сам дух, смысл происходящего. Я ожидала истории героя, соприкосновение с которым меняет жизнь других — спасает их... И в финале этот персонаж — что бы с ним ни случилось — остается личностью.

У Балабанова нам представлено повествование о ничтожестве, о распаде личности. Герой фильма не способен к полноценным человеческим отношениям и поэтому отличается неразборчивостью (в самом деле, если почти нет лиц, голов, в остальном люди не сильно отличаются — как в братской могиле). Любовные связи в этом смысле очень показательны — отношения (или секс) с женщинами, фельдшерицей и некоей вдовой из соседней усадьбы, одинаково немотивированны.

В.Гудкова. Действие фильма происходит в начале 1920-х, и в это время режиссер пытается «войти», передать его с помощью снежных ландшафтов, лошадей, мужиков, усадеб. Но нам интересны прежде всего люди и их отношения, а они явлены с равнодушием, приблизительностью. Конечно, режиссер не ученый-исследователь, не историк, но — во всяком случае — чувствилище сегодняшних коллизий. И тут мы возвращаемся к тому, с чего начали: зачем Балабанову понадобилась булгаковская проза? Почему не придуман другой, актуальный сценарий? Если ты сообщаешь в титрах картины «по мотивам произведений Булгакова» — это же не может быть «просто так». А так как мотивы у тебя прямо противоположные первоисточнику, не проще ли, удобнее (и уж, во всяком случае, честнее) сочинить оригинальный сценарий. При том, что на деле именно это и происходит.

А.Гудкова. Суть в том, что Балабанов не владеет другим языком. Что-то заставляет его предположить, что те отношения и люди, которых он видит вокруг, способ общения и жизни которых он переносит потом в свое кино, — нехороши в каком-то высшем смысле. Но иных, «правильных», он будто бы никогда не видел или глубоко в них не верит. Божья искра его и мучает. Должно быть что-то другое на этом месте. Но образца нет...

В.Гудкова. Ну знаешь, я готова сострадать убогим людям. Но в начале XXI века у человека, избравшего своей профессией кинорежиссуру, существует множество способов найти опору для себя, есть из чего выбрать своего «Леопольда Леопольдовича». Тем более, повторю, что у Балабанова есть одно очень сильное качество как у режиссера: отторжение отвратительной реальности. Точность воссоздания некоторых деталей заставляет предполагать, что нечто им страстно ненавидимо, — стало быть, должна существовать и другая сторона этой зрячей ненависти.

А.Гудкова. Возможно, булгаковские вещи были взяты в качестве материала именно потому, что в них режиссер увидел то, чего не хватает в сегодняшней жизни.

В.Гудкова. Ну да, а потом сообщил в интервью, что Булгаков перестал быть морфинистом из-за того, что «была революция, морфий кончился, вот он и соскочил». Это и есть органическое неприятие сложности человеческой природы. Фильм о том, что понимается. А чего не понимается — того нет и никогда не было.

НИНА ЦЫРКУН

Токийская история

«Париж, я люблю тебя», «Нью-Йорк, Нью-Йорк», отечественный проект о Москве и вот картина из программы «Особый взгляд» прошлогоднего Каннского кинофестиваля, вышедшая теперь и на наши экраны — «Токио!». Это уже почти своего рода жанр, «пуантилизм», точечными мазками пытающийся, по слову Петра Кончаловского, передать «концентрацию видимого» от натуры, «взятой в упор». «Токио!» — это альманах, три короткометражных фильма, поставленных двумя французами — Мишелем Гондри и Леосом Караксом и одним корейцем — Бонг Джун Хо, — то есть режиссерами, известными своей креативной мобильностью и технологической виртуозностью. Объект — грандиозный мегаполис, остров чужой, недоступной рациональному пониманию культуры, открывал каждому небывалое поле фантазии и творческой свободы. Чем они и воспользовались, чтобы в декорации умонепостигаемой экзотичной реальности проникнуть в глубины общечеловеческой проблематики современного бытия, каждый раз подчеркивая нечто индивидуальное, важное лично для себя и в итоге подчиняя частное неохватному целому.

«Дизайн интерьера» Мишеля Гондри начинается как повернутая в юмористическом ключе бытовая история про Хироко (Аяко Фудзита-

«Токио!» ***(Tokyo!)***
По мотивам графического романа Габриель Белл «Сесиль и Жордан в Нью-Йорке»
Авторы сценария, режиссеры **Мишель Гондри, Леос Каракс, Бонг Джун Хо**
Операторы **Каролин Шампетье, Юн Фукумото, Масами Иномото**
Художники **Мицуо Харада, Хироси Хаясида, Тосихиро Исоми**
Композиторы **Этьен Шарри, Ли Бьюнг Ву**
В ролях: **Аяко Фудзитани, Рио Касэ, Дени Лаван, Жан-Франсуа Бальмер, Жюли Дрейфус, Теруюки Кагава и другие**
Comme des Cinémas, Bitters End, Sponge, Backup Films, Picnic, Westdeutscher Rundfunk (WDR)
Франция — Япония — Германия — Южная Корея
2008

ни) и Акиру (Рио Касэ) — молодую пару, приезжающую в Токио для показов «интеллектуального» фильма Акиры, а заканчивается как печальная фантасмагория о ненужной жизни. Молодые люди останавливаются у подружки — та живет в крохотной каморке, к тому же ждет своего бойфренда, так что присутствие гостей ей явно в тягость. Даже для провинциалов из самой Японии быт чрезмерно перенаселенной столицы предстает как место, невозможное для жизни. Вещи, изначально приспособленные для того, чтобы облегчать жизнь, становятся обременительными, заставляя людей тратить силы и деньги на их обслуживание, закабаляя и делая своими пленниками. Автомобиль негде припарковать, приходится изловчиться, чтобы приткнуть его где-нибудь хотя бы на время, но уловки не проходят и за штрафстоянку нужно отдавать последние иены да еще влезать в долги, наниматься на поденную работу, чтобы выручить жалкие средства.

Скудное пространство, заполненное вещами, выталкивает людей, заставляя чувствовать себя неуместными, ненужными. «Вещественная прелюдия» предшествует истории о том, как и в мире людей разбиваются замыслы с размахом, превращая человека в пленника ситуации, низводя до статуса объекта. Пока Акира, который мнит себя художником, упоенно врастает в богемный полусвет, превращаясь из «авангардного» режиссера в рядового поставщика рекламы лекарств, Хироко все острее чувствует, как ее вытесняют из жизни: из квартиры, где для нее нет места, с работы, где она оказалась слишком необычной, из истории с фильмом, где ее функции так прозаично утилитарны. А ей-то всего и нужно было — ощущать себя необходимой, без всяких закидонов и понтов. Однако Гондри парадоксальным образом переворачивает коллизию фильма.

Хироко, которая в своем женском стремлении крепко стоять на ногах, а не витать в облаках, пытается получить место упаковщицы подарков, оказывается для этой деятельности слишком изобретательной; зато это место против желания получает тщеславный Акира — он с его амбициями как раз на деле и достоин ячейки «упаковщика», этой знаковой для общества потребления сферы труда. И тогда бедная Хироко буквальным образом превращается в самый простой, но вполне осязаемый предмет, без которого и вправду не обойтись, — в самый обыкновенный деревянный стул, на который можно просто присесть. Хроникально запечатленная повседневность, оборачивающаяся фантасмагоричной, непредсказуемой изнанкой, — притчевая парабола, которую Гондри использует для характеристики Токио, чудовищного мегаполиса, бурлящего головокружительной энергией, втягивающего всех и каждого в свою воронку, превращающего человека в щепку. Абсурдизм существования в современном урбанистическом пейзаже доводится до визуального предела взглядом постороннего западного наблюдателя, даже не пытающегося вникнуть в непроницаемую чуждость японизма.

«Дерьмо» — новелла Леоса Каракса, более десятка лет не снимавшего кино, — жутковатая экстравагантная история с его любимым Дени Лаваном в главной роли. Мерд — так, на французский манер, называют исчадье городской канализации, питающееся (в японском духе) хризантемами и денежными купюрами и выбирающееся наружу, чтобы издеваться над невинными, ничего не подозревающими людьми, а при случае и забрасывать их гранатами. История этого голого японского Маугли или же достоевского Человека из подполья, который становится «медийным лицом» и «ньюсмейкером», предметом спекуляций и карьерных прорывов, на самом деле говорит о том, каким непостижимым и ужасным образом начинает сказывается на поколениях будущего наше прошлое. Гранаты, которые обнаруживает в своем жилище этот жуткий вертлявый Мерд с выпученным бельмом, оставались там со времен второй мировой войны, но всякое оружие только и ждет момента, чтобы выстрелить. На защиту подпольного отродья подряжается модный французский адвокат (Жан-Франсуа Бальмер), ловко имитирующий бессмысленные зву-

ки, издаваемые Мердом, как знак общего языка взаимопонимания. Судебный процесс, превращающийся в цирковое представление, завершается смертным приговором и сценой казни. Но зло не уничтожено: повешенный подает признаки жизни, чтобы материализоваться если не в Токио, так в любой другой точке земного шара, потому что в современном мире несть ни эллина, ни иудея — в том смысле, что национальные особенности уже не несут смысловой значимости, а остаются всего лишь колоритными красками уличной толпы, как вкрапленные в нее одиночные фигуры в кимоно. Дени Лаван, совершающий свою устрашающую пробежку по улицам Токио, в сущности, повторяет то, что делал в предыдущих французских фильмах Каракса. Мерд бежит так же, как когда-то Алекс в «Дурной крови» или обритый наголо клошар в «Любовниках с Нового моста», совершив обращение, обладающее для режиссера явной внутренней логикой.

Заключительная часть альманаха — «Токиотрясение» корейского режиссера Бонг Джун Хо — довольно старомодного типа фантастическая притча о затворнике (Теруюки Кагава), десять лет просидевшем в четырех стенах из ненависти к человечеству. Он такой не один, и подобных ему называют «хикикомори». За прошедшие годы успел умереть его отец, благодаря щедрости которого только и можно было доставить себе роскошь бездельно и бессмысленно существовать, регулярно получая из ненавистного мира вкусную еду и книги. Смерть близкого человека осталась почти незамеченной — привычный образ жизни поддерживается на деньги из наследства. Смысл жизни заменился навязчивой идеей чистоты и упорядоченности, кодифицированной в идеально сложенных в стопки пустых коробках из-под ритуальной субботней пиццы. Индивидуальный эскапизм служит метафорой социального паразитизма, обкрадывания огромными когортами современной популяции предшествующих и будущих поколений. Когда любовный порыв к юной красотке — доставщице пиццы заставляет хикикомори высунуться наружу, оказывается, что весь город ушел в свои норы, опустел, и это горько осознавать, потому что приятно тешить собственное самолюбие, лишь зная, что за стенами дома есть невидимые наблюдатели твоего «подвига»...

Токио, как предмет отстранения, в очередной раз, как в драме Софии Копполы «Трудности перевода», в фильме Дорис Дёрри «Просвещение гарантировано» или в горестной комедии Алена Корно «Страх и трепет» выступил зеркалом современного общества. Сам заведомо чужой город предстает странным и экзотичным, но всё, что видят в нем и его обитателях режиссеры, — это сугубо «нашенское», европейское или «ихнее», корейское. Предмет как был, так и остался непостижимым, но в точности отразил то, что волнует глядящего в это зеркало, сделав таким образом доступным и нам, зрителям.

ТАМАРА ДОНДУРЕЙ

Эпический комикс

«Миллионер из трущоб» ***(Slumdog Millionaire)***
По роману Викаса Сварупа «Q&A»
Автор сценария **Саймон Бьюфой**
Режиссер **Дэнни Бойл**
Сорежиссер **Лавлин Тандан**
Оператор **Энтони Дод Мэнтл**
Художник **Марк Дигби**
Композитор **А.Р.Рахман**
В ролях: **Дев Пател, Анил Капур, Саурабх Шукла, Раджендранат Зутши, Дженева Талвар, Фрида Пинто, Иррфан Хан и другие**
Celador Films, Film4, Pathé Pictures International
Великобритания
2008

«Однажды я наткнулся на газетную заметку о том, что беспризорные индийские дети научились пользоваться Интернетом в мобильных телефонах. Старые классовые границы уже не так актуальны, как раньше. Сегодня каждый может добиться всего», — признается в интервью автор бестселлера «Вопрос — ответ», а ныне миллионер Викас Сваруп[1]. Его роман в адаптации сценариста, автора остроумного «Мужского стриптиза» Саймона Бьюфоя экранизировал Дэнни Бойл и назвал «Миллионер из трущоб». На сей раз культовый режиссер, вырастивший поколение Trainspotting и менее удачного, однако знаменитого «Пляжа», взялся за роман воспитания эпохи медиа.

Триумф этой сказочной саги спровоцировал взрыв интереса к индийской культуре. Миллионы туристов со всего мира хлынули в трущобы Мумбая. Местные бюро путешествий теперь практикуют экскурсии в аутентичных декорациях фильма. А их владельцы воодушевляют журналистов рассказами о том, что большая часть доходов от иностранцев идет на социальные нужды малоимущих индийцев.

Гигантская прачечная под открытым небом, дети-оборвыши, обретающиеся на свалках, смрадный запах гниющих сточных каналов в одночасье удовлетворили мировую тоску по дичайшей экзотике, по возможности развеять скуку благополучия в сюрпризах трудоемкого, выжимающего слезу путешествия. Вчера о такой рекламе бедствующих кварталов можно было только мечтать. Сегодня сердобольные буржуа получили шанс внести личный вклад

[1] www.thaindian.com, Slumdog success: It all started in Allahabad, January 13th, 2009.

в защиту обитателей фанерной клоаки. А также в пользу скорейшего присоединения Индии к ресурсам глобалистской политики.

«Миллионер из трущоб» сработан на безотказных жанровых схемах — семейной мелодрамы, криминального детектива, авантюрного романа. Хронологически сюжет разложен на этапы взросления трех главных героев: Джамала, его брата Салима и примкнувшей к ним Латики. Детство друзей сопряжено с трагедией — смертью родителей и попрошайничеством в банде «продавца» сиротских драм и увечий Мамана. Отрочество — пора расставания и бесконечных скитаний. Юность сводит братьев на вершине строящегося бомбейского небоскреба. На смотровой площадке, восставшей из трущобных руин, столкнутся представители двух, отныне совершенно разных, миров. Салим — гангстер в банде Джаведа, с которым теперь живет Латика. Джамал — разносчик чая в местном колл-центре. Тут авторы внедряют в интригу «роковую случайность». Само провидение заводит героя в студию телеигры «Кто хочет стать миллионером?». Джамал уверен, что в доме Латики постоянно включен телевизор, и надеется: она увидит его.

Сразу после прямого эфира юношу увозят в полицейский участок. Спонтанный выигрыш самого заурядного на первый взгляд человека и есть ключевой (медийный) прецедент: простенькая, но сильная метафора достижения массового суперуспеха. «На телевидении, — уверял Хичкок, — в противоположность кино, нет времени для саспенса: его хватает лишь для неожиданности, сюрприза». Смерть матери, страдания сирот, целомудрие «падшей» женщины, осуждение жестокости и награда за мужество инкрустированы в жанровую мозаику фильма, в эклектичную среду современной медийной культуры.

Бойл сводит современные реалии, испытания главных героев к архетипическим коллизиям масскульта. Развратные нравы нищих кварталов Мумбая, тюремные порядки шикарных мафиозных особняков, деловитая суета операторов офисного центра сопрягаются в фильме динамичным сюжетным напором и психологически выверенным подтекстом. Зло непременно будет повержено. Салима, выдыхающего реплику: «Бог в помощь», демонстративно расстреляют в ванной, полной «нечестных» денег, бандиты Джаведа. Эта символическая жертва принесет благородному брату победу в решающий момент ток-шоу. Зрителям английский интеллектуал Бойл доходчиво растолкует: именно равнодушие Джамала к деньгам дарует ему миллионы и встречу с любимой. А религиозную формулу — будь праведен и тебе воздастся — проиллюстрирует чудо. «Счастливый случай» как непременное условие мифопоэтической структуры развеет любые предрассудки, обеспечит спасительной надеждой, даст совсем не воображаемый шанс.

Телевикторину смотрят в ста странах мира. За долгие годы эфира в кресле «счастливчика» себя увидели — представили — миллионы. Эпизоды фильма, снятые в телестудии, подсознательно считываются как кадры действительной жизни. Толпы простых индийцев болели за Джамала во время игры. А новостные выпуски уже реального телевидения документировали, как вся Индия праздновала победу своего фаворита во время прямого эфира церемонии «Оскар». Так фантастическая — гиперреальная — сцена из фильма оказалась буквально реализована в жизни, обнародовав подноготную основного механизма телевизионного шоу: выигрыш — здесь и сейчас — вне возрастных, национальных или сословных различий.

В центре этого пестрого фактурного мира и кочевого образа жизни героя — игра. Именно она формирует злободневную притягательность разнообразных контекстов. Эпизоды шоу заново проигрываются на экране телевизора в полицейском участке. В комментариях арестованного Джамала о том, как же ему удалось ответить на вопросы викторины, реконструируется последовательный рассказ — «дневник» его жизни. Вставные новеллы маркируют интервалы — завихрения времени и растяжку пространства. «Жизнь» становится сновидением, реальность — «игрой», а сюжетная и визуальная избыточность резонирует стилистике необарокко. Тут всякий вопрос-ответ и «всякая вещь может

быть связана со всеми другими; нет ни одного нового события, нечто подобное уже происходило в прошлом, и всегда возможен повтор, возможна связь» (Умберто Эко).

Аффектация, тяга к величию, пышности, переизбытку деталей создают зрелищную — игровую — среду сложносочиненного, сентиментального и гротескного фильма. Барочным декадансом, контрастными переходами из трущобной реальности в медийную, сверхреальную, как сновидение, здесь пропитана вся конструкция масскультовой саги.

Структура вопросов-ответов, предложенная Викасом Сварупом в романе, воспроизводит не только структуру ток-шоу, но одновременно и структуру глобальной сети Интернет. На заданный вопрос в поисковом окне открывается перечень ссылок с искомым ответом. Они отсылают пользователя к страничке с данными. Например, к досье интересующего героя. Достоверность информации возникает из сопоставления многочисленных фактов. Ассоциативные ряды преумножают, часто взаимоисключая, друг друга. Так суперрейтинговое телешоу стилизуется под интерактивный байопик. А история игрока, главного и почти фольклорного героя, мгновенно становится и легендарной, и виртуальной.

Подобно тому как в ноутбуке карту сайта maps.google.com можно при помощи спутника уменьшить от размера географического атласа земли до масштаба своего дома, Джамал совершает в телестудии виртуальное путешествие по «карте» собственной памяти. Подсознание игрока выбирает неизменно правильный ответ на труднейший вопрос из интимного — разнообразного — прошлого. Бурлящая Индия, ее пейзажи и образы дистиллируются в сакральном воздухе мелодраматических подвигов героев «Миллионера...». Воспоминания Джамала превращают участие в мировом телешоу в судьбоносную игру, ответы на которую он скачивает в личном — персональном — «компьютере».

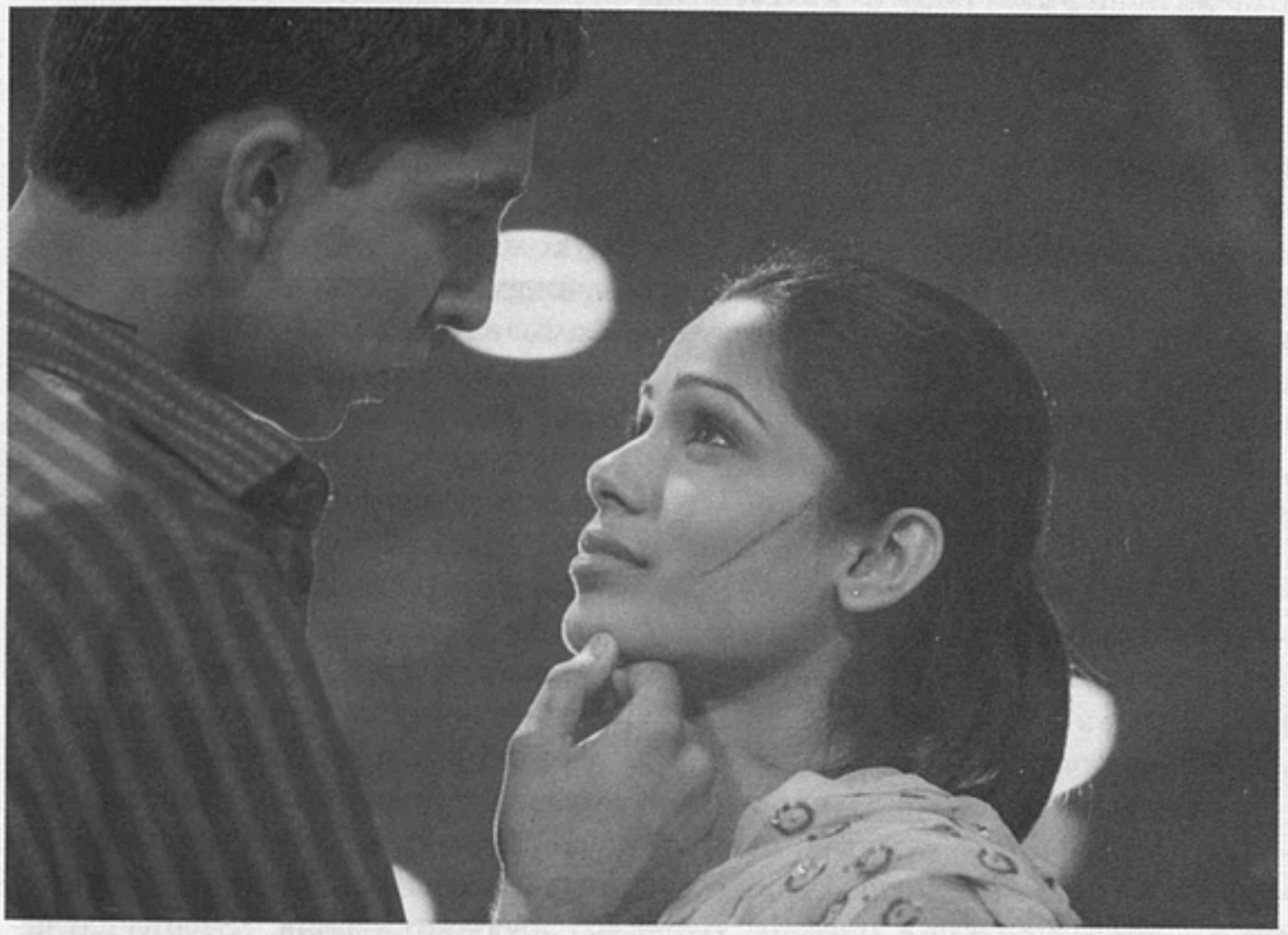
Так в декоративной истории фильма помимо телевизионных (сериальных) задействуются еще и компьютеризированные принципы самоидентификации зрителя с героем — проводником мифологического сюжета. В матрице игры человек лишен страхов, комплексов, он неуязвим. И может рассчитывать на счастливый финал, на возможность стать миллионером, на жизнь Другого.

Джамала, его брата Салима играют — в соответствии с возрастом — три разных актера. Детство, отрочество, юность — этапы становления личности, взросления героев эпоса, но также метафора развития страны, трущобной и небоскребной. Зато болливудские страсти босых, бедно одетых артистов, финальные песни и танцы отвечают запросам этнически ориентированного гламура. В необарочной стилистике фильма траченные временем смыслы обретают новую винтажную обработку. А фрагменты эпического по сути рассказа уплощаются в компьютерный комикс, где «ад» на земле уживается, соседствует с «раем».

Бойл, конечно, заложил в свою картину и взгляд европейского аутсайдера на Индию. Примечателен эпизод, в котором истрепавшиеся в дороге, побитые жизнью дети прикидываются гидами в священном Тадж-Махале. Беспризорники сочиняют экскурсии для богатых, наивных туристов. Пока Салим водит по мавзолею американскую пару, его подельники снимают колеса с машины этих американцев, которым «экскурсовод» объясняет: «Вы же хотели увидеть настоящую Индию». Водитель избивает воришку, американцы же дают пострадавшему мальчику деньги. Достаток делает человека «моральным», но не спасает от многочисленных разочарований. К тому же за границей, в чужеродном контексте, всегда ожидаешь подвоха. Так англичанин Бойл иронизирует над стереотипами пригревшего его Голливуда и одновременно над эстетикой Болливуда.

«Миллионер из трущоб» — синтетический экстракт эпоса-комикса — манифестировал не столько подспудные социальные и медийные ресурсы этнографической контркультуры, сколько показал силу «неприкасаемой» сериальной макулатуры.

Фильм завоевал множество наград, удостоился главных призов на церемониях «Золотой глобус», «Оскар», британской киноакадемии BAFTA. Однако вызвал неоднозначную реакцию мировой критики. Обозреватели обвиняли академиков в излишней политкорректности, в проекции большого голливудского стиля на «низовую», сотканную из сплошных клише эстетику Бойла. Американские же академики на волне кризиса и обретения нового «преемника Линкольна» отреагировали на пиар-вызов постмодернистского эпоса более благосклонно. Сделали широкий жест в сторону зрителей третьего мира,



«Миллионер из трущоб»

вместо того чтобы одобрить качественный мейнстрим для интеллектуалов Америки и Европы. Ведь, с одной стороны, это кино свежее — социальное, а с другой — мифологическое и в этом смысле традиционное, призванное утешить миллионы, ублажая извечной надеждой на чудо.

На смену старой утопии пришла утопия новая. Интерактивный мир современных узников телевидения и Интернета утратил былую жанровую определенность, по которой считывались действительность и архетипы героев. Иллюзию реальности подменила иллюзия телезрелища, сочетающая в себе социальное высокомерие и отвоеванную терпимость, предсказуемость и спонтанность, как у игрока из «Миллионера...». И как у взаправдашней безработной — обладательницы гениального голоса Сьюзен Бойл, однофамилицы режиссера, прославившейся в ток-шоу «Британия ищет таланты».

В Trainspotting персонаж Юэна Макгрегора нырял под кайфом в самый грязный туалет Эдинбурга, а попадал в магический трип по закоулкам безумного подсознания. Памятуя об этой эпохальной сцене, Бойл вставляет в свой новый фильм трагикомичный эпизод, в котором юный Джамал таким же образом бежит из уличного туалета за автографом поп-звезды, а в финале своего «незапятнанного» пути сам становится поп-звездой. Бойл рискнул снять блокбастер без звезд и победил, то есть выиграл. Популярная телеигра, ставшая сюжетной провокацией «Миллионера из трущоб», преобразила его красочную, не лишенную иронии банальность в образ ценностного обновления масскульта. Но теперь уже в винтажных обертках настоящей медийной инфраструктуры.

ИННА КУШНАРЕВА

Синдром Кауфмана

Некоторые экранизируют книги. Или комиксы. Чарли Кауфман в своем режиссерском дебюте «Синекдоха, Нью-Йорк» экранизировал синдром, психическую болезнь, названную — в честь открывшего ее врача — «синдромом Котара». Именно такую фамилию носит главный герой фильма, театральный режиссер и депрессивный ипохондрик Кейден. Человеку с синдромом Котара кажется, что он гниет и его организм разрушается, что он уже потерял какие-то органы или даже кровь. Наконец, ему кажется, что он уже мертв. С самого начала фильма у Кейдена целый набор симптомов. Скользя как по метонимической цепочке, его болезнь перемещается с одного органа на другой. То не расширяется зрачок и не вырабатывается слезная жидкость, то, наоборот, слюна. То вдруг случается эпилептический припадок, позднее сохраняющийся в виде тиков и судорог, с которыми Кейден Котар легко уживается. И зубы у него болят нетрадиционно, по принципу смещения — то пятерки, то шестерки. Котар даже не может как следует расслышать, к какому врачу ему идти, что и понятно, учитывая столь неустойчивое состояние его организма. Герой проецирует свои болезни на окружающих подобно тому, как, смотря телевизор, он видит во всех героях себя: будничное чувство без всякой эйфории. На совместном сеансе у семейного психотерапевта его жена Адель признается, что мечтала о том, чтобы Кейден умер и она смогла начать жизнь с чистого листа без чувства вины. Их четырехлетняя дочь разражается слезами, узнав, что у нее в организме, как в доме, тоже есть «трубы», по которым течет кровь: «Я не хочу кровь!».

Как в «Алисе в Стране чудес» нематериальные слова пересекаются

«Синекдоха, Нью-Йорк» ***(Synecdoche, New York)***
Автор сценария, режиссер **Чарли Кауфман**
Оператор **Фред Элмес**
Художник **Адам Штокхаузен**
Композитор **Джон Брион**
В ролях: **Филип Сеймур Хоффман, Кэтрин Кинер, Мишель Уильямс, Саманта Мортон и другие**
Sidney Kimmel Entertainment, Projective Testing Service, Likely Story
США
2009

с материальными телами и приносят этим телам физические страдания. «Есть психоз, это как у нашей мамы, а есть сикоз, ужасные прыщи на коже, как у меня», — объясняет Котар маленькой дочери на прогулке. По-английски звучит одинаково, возможно, поэтому у Кейдена Котара сикоз вызывает психоз или наоборот. Мать увезет маленькую дочку в Берлин, там ей покроют все тело татуировками из райских цветов — такой художественный проект. Но однажды цветы на коже начнут вянуть и скукоживаться, и девушка умрет, обронив увядший лепесток розы. А Кейден Котар будет тосковать по покинувшей его Адели, вторично женится на актрисе Клэр и будет весь фильм любить билетершу по имени Хейзел, живущую в горящем доме, то есть буквально рядом с тем огнем, который в конце концов ее убьет. Такова канва этого затейливого фильма, напоминающего лучшие страницы книги знаменитого врача-нейропсихолога Оливера Сакса «Человек, который принял свою жену за шляпу».

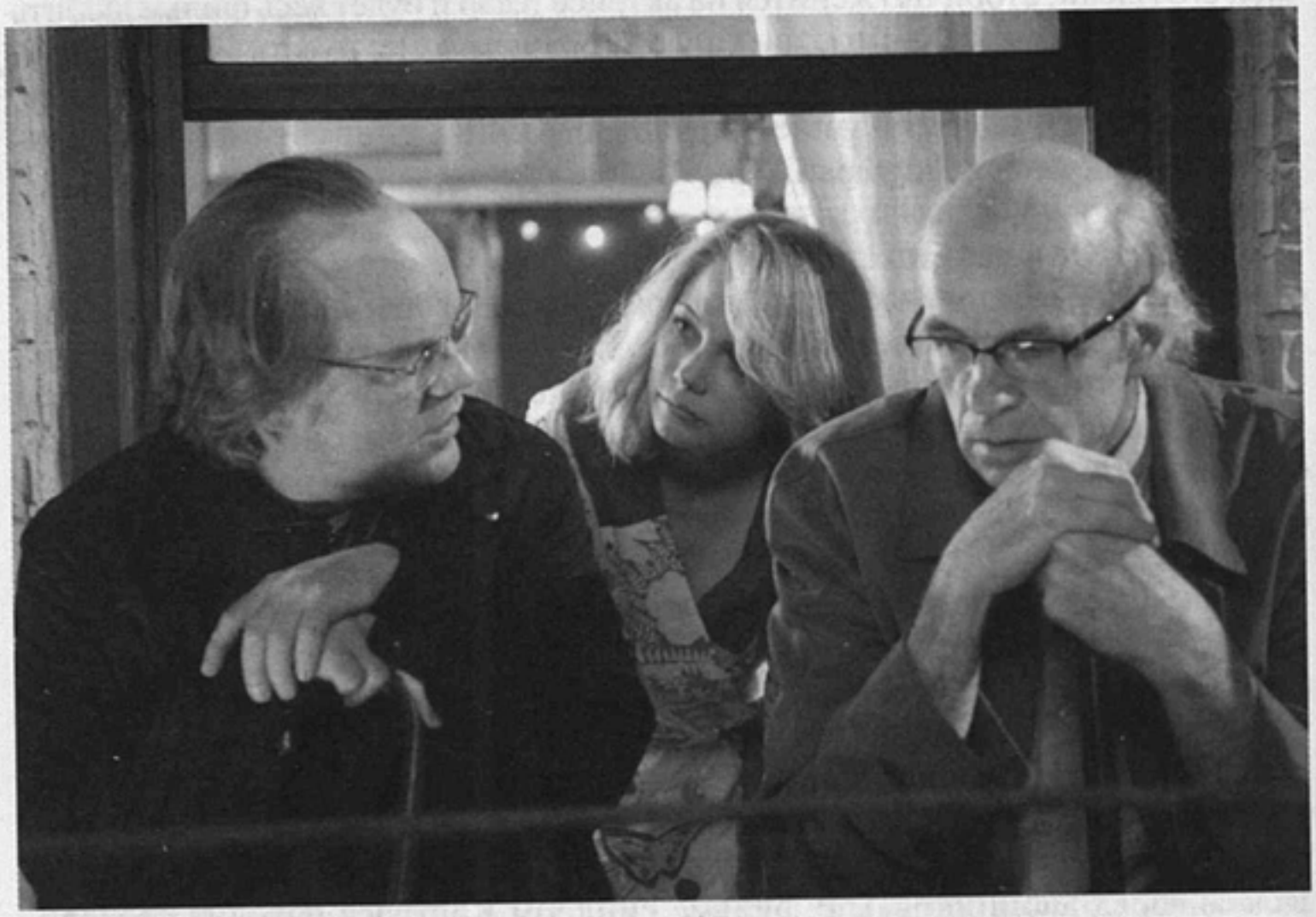
Фильм Кауфмана по стилистике чем-то напоминает кино Дэвида Линча. Не случайно, что снимал ленту Фредерик Элмес, работавший оператором на «Синем бархате», «Дюне» и «Диких сердцем». Но, возможно, у Кауфмана фильм получился мрачнее линчевских. Может быть, потому что у Линча все происходит в измерении, статус которого не определен, оно может оказаться и объективным, и субъективным. Это как посмотреть, границы размыты. У Кауфмана весь сюжет разворачивается внутри сознания героя, пораженного прогрессирующей болезнью.

Как если бы одного синдрома Котара было недостаточно, Кауфман добавляет еще одну болезнь, близкую к нему с точки зрения нейрологии, — синдром Капграса. В качестве подсказки эта фамилия помещена в список жильцов дома, который в одном из эпизодов читает Котар. Больные с синдромом Капграса испытывают трудности с идентификацией лиц, в частности, перестают узнавать близких, у них развивается иллюзия, что родных подменили, что все вокруг — двойники (изначально по-французски эта болезнь называлась «бред двойников»). В фильме синдром Капграса находит парадоксальную реализацию в профессиональных занятиях Кейдена Котара — в его грандиозном театральном проекте.

Кейден Котар, утрачивающий вследствие болезни границы собственной личности, пытается полностью объективировать свою жизнь, построив особую театральную машину. Когда ему неожиданно присуждают специальный грант «за гениальность», он может наконец выйти за узкие рамки регионального театра и замахнуться на большое модернистское произведение в духе Джойса или Малларме. Произведение, бесконечно разрастающееся и дублирующее жизнь. Вписывающееся в эзотерические традиции театра, в котором репетиции так никогда и не перерастают в спектакль. В одном из эпизодов это выглядит как машина симультанного театра: гигантское плато в заброшенном ангаре, на котором одновременно разыгрываются сотни микроэпизодов жизни Кейдена Котара. У каждого персонажа «из жизни» есть двойник-актер, у актера есть дублер, у дублера соответственно тоже должен быть дублер, и так до бесконечности, пока в тотальный спектакль не окажется втянуто все человечество. «Никто не является статистом!» — восклицает прозревший эгоцентрик Котар. Его опус магнум, к которому ему никак не удается подобрать название, призван включить в себя каждую мелочь, каждую случайность человеческого существования и сделать ее важной и неслучайной. Тут целый клубок борхесовских мотивов: и Фунес, чудо памяти о всей целокупности опыта, и Пьер Менар, дословно пишущий-переписывающий «Дон Кихота», и карта, идеально и в полном масштабе совпадающая с картографируемым объектом...

Этот необъятный театр соотнесен с тем, чем занимается любимая и утраченная жена Котара Адель. Она делает крохотные портреты ню, которые можно разглядеть только при помощи линзы ювелира. Театру как аппарату

фрагментированного макрозрения, в котором отдельные сегменты могут так и не сложиться в единую картину, противопоставляется микрозрение, инсценирующее взгляд вуайера, смотрящего в замочную скважину. Театр Кейдена Котара — как египетские пирамиды, — Кант писал, что они могут быть восприняты только с определенной дистанции, иначе происходит экстенсивное накапливание частей, которые так и не «схватываются» восприятием. Но сама эта дистанция здесь отсутствует: все или слишком мелко, под «мелкоскопом», как у Адели, или слишком укрупнено, как у Котара.



«Синекдоха, Нью-Йорк»

В то же время это Произведение становится для Кейдена Котара устройством по улавливанию стремительно утрачиваемых смысла жизни и идентичности. Котар фактически конструирует выносной мозг. «Фильм-мозг» — так Делёз называл картины Алена Рене, создававшие нечто вроде модели работы мозга. Театральная конструкция Котара тоже воспроизводит работу мозга, поэтому лента Кауфмана, как ни странно, оказывается близкой к «церебральным» фильмам Алена Рене. В какой-то момент эта машина начинает продуцировать смысл практически самостоятельно и без участия главного героя. Переломный момент наступает, когда на прослушивание является Сэмми, человек, следивший за Кейденом и фиксировавший все детали его жизни. Сначала Котар назначает его на роль себя в спектакле, а потом делает своим дублером и в жизни. Вскоре Котару уже не нужно им руководить, тот и сам знает, что делать и говорить. Случайные, алеаторные связи, завязывающиеся между участниками гигантского проекта, когда Сэмми — Кейден приглашает на ужин реальную Хейзел, а реальный Кейден после похорон матери остается на ночь с дублершей Хейзел, словно воспроизводят активность синапсов как зон мозга, в которых образуются случайные связки и сцепления.

С одной стороны, разрастающееся количество двойников-дублеров становится для Кейдена Котара способом заклясть смерть. Всегда найдется двойник, чтобы умереть вместо него, как умирает Сэмми, бросившийся вниз с театральной конструкции. Театр превращается в машину бессмертия. С другой стороны, Котар не в состоянии удерживать свое детище под контролем, а его болезнь прогрессирует. В итоге он покорно уступает режиссерское место актрисе, приглашенной играть Эллен, уборщицу, нанятую Аделью убираться в ее нью-йоркской квартире. Иногда сама Адель принимает Кейдена за Эл-

лен по телефону, иногда ее престарелая соседка отдает ему ключи от квартиры в уверенности, что он и есть Эллен. Кейден Котар все сильнее идентифицируется с Эллен, которая постепенно полностью захватывает власть над его сознанием. Это крайняя степень болезни: второстепенный герой полностью поглощает автора. Вот уже Котар вставляет себе в ухо наушник, и Эллен режиссирует его слова и действия. Созданная Котаром машина получает полную автономию, превращая его, демиурга, в один из своих винтиков, а затем саморазрушается. Фильм заканчивается на том, что театр-мозг «погорел». Трудно сказать, сгорел ли театр, потому что в мозгу Кейдена Котара произошли необратимые изменения. Или же, наоборот, распад сознания героя ускорился из-за пожара в театре.

У Кауфмана получился бескомпромиссно мрачный фильм с аннигилирующим выводом в конце: все является всем (Everything is everything) и каждый является кем угодно, любым другим (Everyone is everyone). Все границы между индивидуальными личностями разрушены, все переходит во все, а значит, и в Ничто. Высокий модернистский опус оказывается машиной отрицания и разрушения.

Чарли Кауфмана уже давно обвиняют в непростительном солипсизме. Эндрю Трейси в журнале Cinema Scope отметил, что Кауфман сумел создать такой механизм, при котором те, кто выступает с обвинениями в излишней депрессивности и мрачности, по сути критикуют не сам фильм, а личность его создателя. Он проводит параллель с Бергманом, сравнение, естественно, не в пользу Кауфмана: «Там, где у Бергмана интроспекция ведет еще глубже внутрь, Кауфман претендует на Высказывание с большой буквы, и эта попытка терпит полный провал». В развитии этой темы Трейси указывает, что подобная гигантомания с построением больших экстенсивных структур и стремлением ответить на «Великие вопросы» характерна для нынешнего американского независимого кино в целом и вписывает Кауфмана в линию, намеченную Коэнами в «Старикам здесь не место» и Андерсоном в «Нефти». И все-таки можно возразить, что у Кауфмана гигантомания медиируется личностью героя и вписанным в сюжет микро- и макрозрением. Гигантский театр Котара — осложненная синдромом Капграса защитная реакция на полупорнографические миниатюры его жены, оставившей в его психике неизгладимую травму. Модернистская гипертрофия творческого эго, бесконечное расширение сознания подрывают в фильме сами себя. Но эта сложносочиненная конструкция надежно защитила Чарли Кауфмана от ядовитых уколов критиков...

ДМИТРИЙ КОММ

Ноэлизм

«Быть легким — это так тяжело!»
Из фильма
«Легкое поведение»

Ноэл Коуард заметил однажды: «Удивительно, как много людей бывают оскорблены, когда им говорят правду, но при этом считают вполне пристойными ложь и лицемерие». Собственно, это и была главная тема творчества Коуарда — драматурга, актера, режиссера, сочинителя песен и записного остроумца, чьи «скандальные» пьесы, равно как и не менее скандальный образ жизни, эпатировали ханжей на протяжении полувека. Дело кончилось тем, что королева посвятила его в рыцари за вклад в английскую культуру, а Сьюзен Зонтаг зачислила в главные поставщики кэмпа на театральной сцене — обе сделали это почти одновременно и вполне обоснованно. Но Коуард более всего гордился титулом «самого аморального человека в Англии со времен Оскара Уайльда», присвоенным ему какой-то консервативной газетенкой еще в 20-е годы.

Причина того, что Коуарда редко экранизировали в Голливуде, как раз и заключается в невозможности сделать его творения хотя бы чуточку «пристойными». Самой известной экранизацией является картина Эрнста Любича «Дизайн жизни» (1933), которая столкнулась с мощным сопротивлением людей из офиса Хейса, потребовавших вымарать из пьесы всю «безнравственность». Сценарист Бен Хект проделал, по его собственному выражению, «адскую работу», переписав бóльшую часть диалогов, но даже несмотря на это, после ужесточения кодекса Хейса в 1934 году фильм попал в разряд запрещенных.

Зато в Англии его пьесы переносили на экран часто и с большим успехом. Наиболее удачным оказа-

«Легкое поведение» ***(Easy Virtue)***
По пьесе Ноэла Коуарда
Авторы сценария **Стивен Эллиот, Шеридан Джоббинс**
Режиссер **Стивен Эллиот**
Оператор **Мартин Кензи**
Художник **Джон Бирд**
Композитор **Мариус де Врис**
В ролях: **Джессика Бил, Бен Барнс, Кристин Скотт-Томас, Колин Фёрт**
Ealing Studios, Fragile Films, Endgame Entertainment, DDC Films
Великобритания
2008

лось сотрудничество Коуарда с Дэвидом Лином, которого он фактически открыл для кино. Коуард и Лин сделали вместе четыре картины, включая кассовый хит «Неугомонное привидение» (1945) и получившую Гран-при Каннского кинофестиваля мелодраму «Короткая встреча» (1946). За первый из совместных с Лином фильмов — «...В котором мы служим» (1942) — Коуард, выступивший в качестве продюсера, исполнителя главной роли, сценариста и сорежиссера, был награжден «Оскаром». Видимо, во время войны нравственность уже не так беспокоила членов Киноакадемии.

Коуард начал сочинять пьесы с шестнадцати лет, а «Легкое поведение» написал в двадцать четыре года, вдохновляясь впечатлениями от пребывания в США, где он произвел обычный скандальный фурор. (Благодаря его остротам лексикон бродвейских критиков пополнился термином «ноэлизмы».) Героиня пьесы Ларита — не столько реальная женщина, сколько символический образ Америки; она, как лакмусовая бумажка, посредством которой проявляются лицемерие и лживость британского истеблишмента, служащие мишенью для большинства сатирических стрел автора.

Вскоре эту пьесу экранизировал Альфред Хичкок. Фильм был немой, бóльшая часть диалогов выпала; к тому же Хичкок начал его со сцены суда над героиней, во флэшбэках показывая, в чем заключалось ее «преступление»; в итоге вышла чистая мелодрама с саспенсом: узнает добропорядочное семейство Уиттакер о прошлом Лариты или нет.

И вот, спустя восемьдесят лет, австралийский режиссер Стивен Эллиот, некогда прославившийся разухабистой комедией «Приключения Присциллы, королевы пустынь», вернул «Легкое поведение» на экран. Вряд ли можно говорить, что новая экранизация исключительно верна букве пьесы, однако дух Ноэла Коуарда в ней присутствует. Даже многие песни, использованные в саундтреке, написаны самим Коуардом.

Итак, на дворе 1928 год. Ар деко, джаз и спортивные автомобили правят бал от Парижа до Нью-Йорка. Но для британского семейства Уиттакеров, обитающего в загородном особняке, время словно бы замерло. Поэтому, когда младший Уиттакер возвращается из увеселительной поездки в Европу с новоиспеченной женой, это становится шоком для всех, а в особенности для его деспотичной матери Вероники. Мало того что ее нежданная невестка Ларита — американка, она еще и выглядит так, словно сошла с обложки свежего журнала мод. Но и это еще не все: Ларита мастерски управляет спортивным авто и только что выиграла международные гонки в Монте-Карло — после чего была дисквалифицирована по половому признаку. «Нужно иметь волосатую грудь, чтобы выигрывать гонки в Монако!» — вот один из типичных «ноэлизмов» героини. (Увы, в русском дубляже фильма он отсутствует.) Она также любит позировать голой молодым художникам. Сочетающая американскую энергию с парижской богемностью, Ларита — ходячее оскорбление и угроза для фамильного матриарха миссис Уиттакер, которая железной рукой повелевает своим безропотным семейством. Однако у Лариты есть ахиллесова пята в виде скандальной тайны в прошлом. Кроме того, она на несколько лет старше своего инфантильного мужа. А у Вероники Уиттакер имеется грозное оружие: умение манипулировать окружающими и лгать с улыбкой на лице. Кто выйдет победителем из этого поединка не просто между женщинами, но между представительницами двух разных миров? И что здесь считать победой?

Режиссер и сценарист Эллиот не стал повторять стиль своей «Присциллы» и сделал настоящую sophisticated comedy — элегантную, тонкую и в хорошем смысле старомодную. Правда, ориентирована она больше на фильмы Винсенте Миннелли, вроде «Строптивой дебютантки», «Дизайнерши» и «Жижи»[1], нежели на традицию Любича — Уайлдера — Стёрджеса. Одна-

[1] Исполнительница роли Лариты в фильме Хичкока актриса Изабель Дженс впоследствии сыграла старую куртизанку тетушку Алисию в «Жижи», продолжив таким образом традицию «Легкого поведения».

ко в любом случае сегодня, когда комедиями считаются опусы братьев Фаррелли и Кевина Смита, увидеть такой фильм, — все равно что ощутить дуновение свежего ветра в душный день. К коуардовскому юмору Эллиот добавил несколько визуальных гэгов собственного изготовления, а также сделал экстравагантный ход: в саундтреке помимо песен Ноэла Коуарда и Коула Портера звучат современные хиты, аранжированные а-ля 20-е годы. Возможно, режиссер хотел намекнуть, что в наши дни изменились лишь внешние приметы эпохи, ее «аранжировка», суть же происходящего не устарела ни на йоту.

Интересно, что в пьесе Коуарда веселой вульгарностью отличалась как раз американка Ларита; представители же британского высшего общества, как им и положено, были чопорны и высокомерны. В новой версии Ларита — воплощение стиля эпохи в его лучших проявлениях, а вот ее оппонентки в лице миссис Уиттакер и двух ее дочерей, Хилды и Мэрион, смотрятся настоящими деревенщинами: неопрятными, безвкусно одетыми и скверно причесанными. И развлечения семейства Уиттакер столь же нелепы: теннис, в который они играют очень плохо, бездарно-самодеятельное «Ревю в честь вдов войны» и абсурдная охота на заранее пойманную лису. Пожалуй, никогда еще в кино представители английской аристократии не выглядели так убого.

Тем не менее слаженная команда британских актеров, ведомая Колином Фёртом и Кристин Скотт-Томас, не без удовольствия разыгрывает перипетии сюжета. «Плохой английский актер» — это явление, которого вообще не существует в природе; британская актерская школа является лучшей в мире уже много десятилетий (если не столетий), а потому отменные работы англичан вовсе не сюрприз. Впрочем, если смотреть оригинальную англоязычную версию фильма, можно заметить, что Скотт-Томас слегка пережимает по части монструозности миссис Уиттакер, произнося свои реплики с интонациями, напоминающими не человеческий голос, а визг циркулярной пилы.

Но главным открытием фильма стала исполнившая роль Лариты американка Джессика Бил. Никто (включая автора этих строк) не мог поверить, что эта «играющая фотомодель» сумеет вытянуть стержневую роль в интеллектуальной комедии да еще рядом с такими мэтрами, как Фёрт и Скотт-Томас. Отсутствие опыта — и актерского, и жизненного — делало ее задачу почти невыполнимой.

Однако Джессика Бил, подобно своей героине, оказалась «чертовски крутой в кризисной ситуации». Она сыграла лучшую (на сегодня) роль в своей карьере, сделав развитие характера Лариты главной движущей силой фильма. Героиня проходит путь от красивой «безделушки» с широкой американской улыбкой в начале картины до уязвимой, потерянной, отчаянно борющейся с враждебным миром «женщины с прошлым» в финале — и это на фоне циничного коуардовского сюжета про девушку, которая приехала в приличное семейство с молодым человеком, а уехала с его отцом. В ряде сцен Бил удалось (не без помощи режиссера, конечно) воскресить стиль звезд «золотого века» Голливуда: гламур без современной агрессивности, шарм, но без самолюбования — нечто среднее между Марлен Дитрих в «Белокурой Венере» и Авой Гарднер в «Могамбо». Даже избалованные первоклассными актерскими работами британские критики были вынуждены признать, что «приглашенная звезда» как минимум не уступает их соотечественникам на экране. В довершение триумфа Джессика еще исполнила две песни, включая написанную самим Коуардом Mad About the Boy, обнаружив неплохой джазовый вокал.

Похоже, Джессика Бил предыдущие несколько лет находилась в двойном плену: предубеждение критиков — с одной стороны и бездарность голливудских актерских агентов — с другой. Начавшая карьеру фотомодели в двенадцать лет, побывавшая на обложках бесчисленного количества глянцевых

журналов, регулярно входящая в десятку красивейших женщин мира и признанная «самой сексуальной женщиной планеты среди ныне живущих», она была обречена на заведомо презрительное отношение критиков к своим притязаниям считаться актрисой. Почти незамеченным осталось то, что она сыграла свою первую кинороль в пятнадцать лет в очень неплохом фильме «Золото Ули», где ее партнером был Питер Фонда, и сразу получила приз «самой многообещающей дебютантке». Главная роль в римейке «Техасской резни бензопилой» принесла Джессике Бил обожание тинейджеров и премию канала MTV, но вновь не симпатии критиков. Далее были совсем бредовые голливудские боевики, вроде «Блейд: тринити», «Стелс», «Пророк» — и вскоре Джессика Бил уже ходила в номинантках на «Золотую малину» (правда, так и не получила ее, хотя заслуживала — за то, что еще после «Блейда» не уволила своего агента).

То ли время научило красавицу уму-разуму, то ли бойфренд Джастин Тимберлейк, но с некоторого момента Джессика начала отдавать предпочтение независимым картинам, вроде «Иллюзиониста» Нейла Бургера, «Дома храбрости» Ирвина Уинклера или короткометражки «Дыра в бумажном небе», которую сама и продюсировала. Она также обнародовала свои политические пристрастия, приняв участие в избирательной кампании Барака Обамы и снявшись в провокационном документальном фильме «Твоя мама убивает животных». Роль в малобюджетной английской картине — логичное продолжение этих действий, и можно уверенно сказать, что в «Легком поведении» родилась актриса, за карьерой которой любителям кино стоит следить. (Кстати, следующий фильм Джессики Бил, «Окись», — это тоже стопроцентное «инди».)

P.S. Напоследок несколько слов о русском дубляже. Понятно, что в фильмах, подобных «Легкому поведению», перевод и голоса дублирующих актеров играют ключевую роль. И если с голосами дело обстоит неплохо, то в переводе оказалась потеряна примерно треть шуток. Причем отнюдь не построенных на «непереводимой игре слов». К примеру, беседа семейства Уиттакер, вышедшего встречать супружескую чету, в оригинале звучит так:

«В е р о н и к а. Улыбайся, Мэрион.

М э р и о н. У меня нет настроения улыбаться.

Д ж и м. Ты же англичанка, дорогая. Притворись».

В русской прокатной версии реплика Джима Уиттакера оказалась заменена на бессмысленное «Думай, что говоришь». Если это сделали, чтобы просто попасть в артикуляцию актера, то лучше уж было вставить в этом месте фразу «Думай, что переводишь!» — она пришлась бы куда более кстати.

МАРИЯ ТЕРАКОПЯН

Живой и мертвые

«Ушедшие» *(Okuribito)*
Автор сценария **Кундо Кояма**
Режиссер **Ёдзиро Такита**
Оператор **Такэси Хамада**
Художник **Фумио Огава**
Композитор **Джо Хисаиси**
В ролях: **Масахиро Мотоки, Цутому Ямадзаки, Рёко Хиросуэ, Кимико Ё**
Продюсеры: **Ясухиро Масэ, Тосиаки Накадзава**
Amuse Soft Entertainment, Asahi Shimbunsha, Dentsu, Mainichi Hoso, Sedic, Shochiku Company, Shogakukan, Tokyo Broadcasting System
Япония
2008

Ежегодно на экраны Японии выходит около 350 лент, но лишь немногие привлекают к себе внимание за пределами страны. Правда, на международных фестивалях японское присутствие становится все более заметно: Такэси Китано, Наоми Кавасэ, Такаси Миикэ, Киёси Куросава... Не говорю уж о корифеях: Канэто Синдо, Ёдзи Ямада, Кон Итикава... А вот Ёдзиро Такита?.. До последнего времени это имя мало кому — и среди соотечественников режиссера, и в кругу зарубежных специалистов — первым пришло бы в голову, если задуматься о кандидатуре на «Оскар» и, тем более, о самой премии Американской киноакадемии в номинации «Лучший фильм на иностранном языке».

Эта номинация существует с 1947 года. «Оскара» были удостоены три японские игровые картины — «Расёмон» Акиры Куросавы в 1952-м, «Врата ада» Тэйноскэ Кинугасы в 1955-м и «Миямото Мусаси» Хироси Инагаки в 1956-м. В 2003-м «Унесенные призраками» Хаяо Миядзаки был назван лучшим анимационным фильмом. И вот теперь, в 2009-м, — «Ушедшие» (Okuribito) Ёдзиро Такиты.

В Японии фильм появился на экранах в сентябре 2008 года, прошел вполне удачно, но никакой особой сенсации не случилось. Зато когда стало известно, что он выдвинут на престижный «Оскар» и есть реальные шансы премию получить, а уж тем более когда награда была присуждена, само собой разумеется, нахлынула вторая волна популярности: «Ушедшие» мгновенно превратились на родине в хит номер один.

Творческая биография Ёдзиро Такиты, в общем-то, типична для японского режиссера, хотя, возможно, и покажется странной на взгляд

западного человека: от «пинку эйга» — эротических фильмов — к черной комедии и коммерческому мейнстримовскому кино. Остается только гадать, что побудило режиссера взяться за столь некоммерческий проект, как «Ушедшие», и вместе с такими известными в Японии продюсерами, как Ясухиро Масэ и Тосиаки Накадзава, добиваться его реализации на протяжении десяти лет. Любопытно при этом, что первоначальный замысел принадлежит даже не режиссеру, а актеру Масахиро Мотоки, исполнителю главной роли в фильме.

Дайго — средний виолончелист, типичный «невезучий». Едва ему удается устроиться на работу в известный токийский оркестр, как коллектив тут же и расформирован. А потому и дорогая виолончель, с трудом купленная в кредит, больше не нужна. Энергичная, но внимательная и все понимающая жена Мика (Рёко Хиросуэ) без колебаний соглашается перебраться из столицы в маленький городок, где супругу остался родительский дом. На новом месте Дайго находит работу — ничего общего с классической музыкой — и с удивлением обнаруживает, что к новому делу у него явный талант. Оказывается, что, помогая другим примириться с личным горем, он и сам лучше справляется со своими собственными проблемами (смерть матери, давно отсутствующий в его жизни отец). Но теперь уже Мика ставит мужа перед выбором: либо она — либо покойники. Да, именно так: Дайго взялся за работу ноканси — человека, в обязанности которого входит готовить усопших к погребению.

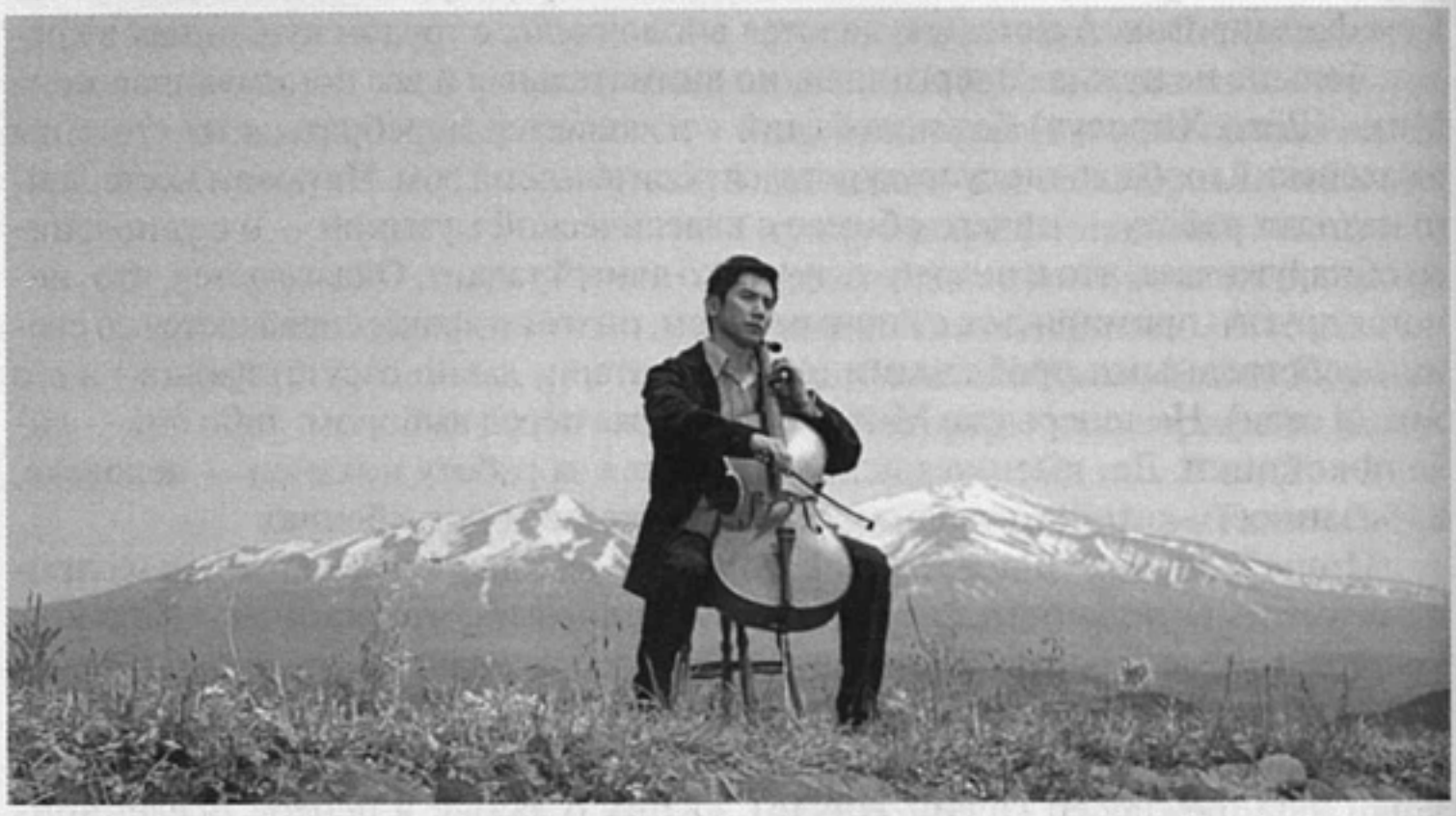
При обращении к теме смерти режиссер всегда рискует впасть в излишнюю сентиментальность, особенно если вспомнить, что японцы — большие мастера по производству фильмов «на три носовых платка», на просмотре которых зритель должен облиться слезами. Примеры японских кассовых хитов последних лет: «Токийская башня» (2007, режиссер Дзёдзи Мацуока), «Бидзан» (2007, режиссер Иссин Инудо), «Крик о любви в центре Вселенной» (2004, режиссер Исао Юкисада), «Прощай, я» (2007, режиссер Нобухико Обаяси). В двух первых на экране медленно умирает мать, в двух последних — возлюбленная героя. Впрочем, перечислять такого рода картины можно долго, проще вспомнить ленты, после которых зрители уходят из кинозала с сухими глазами. Это вовсе не значит, что речь идет о низкосортном продукте, просто режиссеры извлекают максимум эмоций из трагической темы, сохраняя при этом тактичность и не впадая в натурализм.

Ёдзиро Такита сразу же дает понять, что в его фильме будут и юмористические элементы, и комедийные эпизоды. Их и вправду немало, особенно в первой половине ленты. Еще до титров на экране появляется застенчивый, несколько испуганный молодой человек в безукоризненном траурном костюме. Наставник предлагает ему, Дайго, впервые самому подготовить к погребению тело молодой девушки. Руки Дайго, скрытые полами кимоно, умело и бережно скользят вдоль тела и вдруг замирают. На лице нового ноканси изумление и растерянность, которые, впрочем, мгновенно сменяются приличествующим ситуации выражением почтения и скорби. Оказывается, что умершая девушка вовсе не девушка, это трансвестит, о чем родственники просто забыли сообщить. Однако затруднение ноканси, впервые исполняющего ритуал погребения, ничуть не смущает родителей усопшей(го), между которыми завязывается жаркая дискуссия: как все-таки следует похоронить их чадо — как девушку или как юношу? И печально, и смешно. Так сразу же определяется избранный режиссером подход.

Намного свободнее Ёдзиро Такита и Масахиро Мотоки чувствуют себя в сцене собеседования. Собственно говоря, на новую службу главный герой попадает по ошибке — он откликается на объявление о приеме на работу в некую компанию, которая «отправляет клиентов в путешествие». Поняв, о каком именно путешествии идет речь, Дайго испытывает неподдельный ужас. Ведь на протяжении столетий, вплоть до конца XIX века, обмывание покойников было уделом японской касты неприкасаемых «буракумин». Первый импульс Дайго — отказаться. Но прямой и откровенный отказ противоречит правилам хорошего тона: просто встать и уйти невозможно. Пока Дайго мучитель-

но подыскивает предлог, его будущий шеф Сасаки (Цутому Ямадзаки) окончательно загоняет его в тупик, вручив конверт с деньгами. Не добавляет уверенности начинающему нокансi и первое профессиональное задание — он должен «сыграть роль» трупа в учебном рекламном ролике своей фирмы.

Шутки на тему смерти — вещь рискованная, грозящая обернуться пошлостью и грубостью, но Ёдзиро Такита избежал опасной бестактности, искусно балансируя на грани дозволенного. Вероятно, режиссеру пошел на пользу опыт работы в жанре «пинку эйга», где необходимо четко понимать, что мож-



«Ушедшие»

но и что недопустимо изображать на экране. Чего стоит хотя бы сцена в комнате старушки, скончавшейся пару недель назад. Ощущение, что еще чуть-чуть и перед зрителем предстанет отвратительное шокирующее зрелище, но ничего оскорбляющего взгляд в кадре не появится.

Нокансi — своего рода бюрократ, привратник между жизнью и смертью.

Вспоминаются две сходные по тематике ленты — «Похороны» (1984) Дзюдзо Итами и знакомая московским зрителям картина «После жизни» (1998) Хирокадзу Корээды.

С небольшими вариациями Итами и Такита показывают один и тот же обряд похорон. Оба режиссера даже включают в свое повествование с трудом укладывающийся в сознании западного зрителя эпизод, где кто-то из родственников усопшего наблюдает за процессом сжигания тела в печи. Но если Итами протестует против слепого соблюдения ритуала, за которым порой забывается собственно трагедия, то Такита, напротив, понимает проводы как важнейшую церемонию, которая способна облегчить горе родственников. А Масахиро Мотоки в роли Дайго исполняет работу нокансi как утонченный ритуал. Насколько простой и бездушной может быть эта процедура, Ёдзиро Такита показывает в заключительной части фильма: взяли, подняли, опустили, закрыли крышку... Совсем не так относится к своим обязанностям Дайго. Его умелые, элегантные действия полны сочувствия к покойному: перед нокансi не бездыханный труп, но тело, достойное уважения и искренней заботы.

По тону фильм Ёдзиро Такиты ближе к картине «После жизни», в которой преставившихся встречают где-то между небом и землей затрапезного вида чиновники и общими усилиями помогают воскресить и записать лучшее воспоминание жизни, чтобы унести его с собой в рай. Примерно тем же — воскрешением лучшего облика скончавшегося — и занимается нокансi Дайго.

«Омовение тела, грим, смена одежды призваны восстановить в памяти лучшие моменты жизни человека», — говорил в одном из интервью Ёдзиро Такита. Японская традиция подготовки тела к похоронам отличается от западной, где вся процедура скрыта от чужих глаз. В Японии же весь ритуал совер-

шается в присутствии семьи, и чем выше мастерство нокансi, тем больше сочувствия и почтения сможет он выразить с помощью своей филигранной техники. Все движения должны следовать одно за другим в строгом порядке, каждый жест должен быть выполнен только так, а не иначе. Ёдзиро Такита рассказывал, что, работая над картиной, не раз присутствовал на похоронах и был свидетелем того, насколько неожиданные эмоции испытывают люди, присутствующие на погребальной церемонии. Случалось, что кто-то даже смеялся, таким образом выказывая гордость и радость, что был знаком с усопшим.

Ёдзиро Такита, безусловно, идеализирует работу нокансi. Погребальный обряд он трактует как высокое искусство, как творчество настоящего художника. И здесь даже уместно сравнение с традиционной чайной церемонией: та же умиротворенность, неторопливость, созерцательность. Мастер творит, зрители наблюдают. Неудивительно, что новая профессия нашла отклик в душе бывшего музыканта. В конце концов искусство нокансi помогло герою поладить и с женой, и с отцом. Лишь увидев Дайго за работой, убедившись, сколько красоты и достоинства в исполняемом им ритуале, Мика смогла примириться с занятием мужа. Готовя в последний путь тело умершего отца, Дайго забывает, что долгие годы ненавидел этого человека, и дает разгореться всю жизнь дремавшей в его сердце нежности.

Это история любви к живым и к мертвым. В ней — отголоски японского поклонения смерти. Наивысшее достоинство есть не столько в жизни, сколько в смерти. Один из героев фильма «Крейсер «Ямато» (2005, режиссер Дзюнъя Сато) так говорил об отличии духа рыцарства от духа бусидо: рыцарство имеет отношение к жизни, а путь самурая — к смерти. А традиция любования сакурой подразумевает восхищение не только самими цветами, но и «умершими» лепестками. Как писал знаменитый поэт X века, составитель поэтической антологии «Синсэн вакасю» («Вновь составленное собрание японских песен») Ки-но Цураюки:

Туман весенний, для чего ты скрыл
Цветы вишневые, что ныне облетают
На склонах гор?
Не только блеск нам мил, —
И увяданья миг достоин восхищенья!

Однако буддийские, религиозные мотивы остаются в подтексте, уступая место общечеловеческой гуманистической трактовке. И снова Ёдзиро Такита не дает фильму сбиться на слишком серьезный тон. Цутому Ямадзаки в роли неприветливого и раздражительного босса Сасаки то и дело заставляет зрителей смеяться. Актер прославился у того же Дзюдзо Итами в картине «Тампопо», где сыграл водителя грузовика и по совместительству мастера приготовления лапши рамен. Вот и сейчас он, гурман, наслаждается жизнью в самых разных ее проявлениях. Глядя на то, с каким удовольствием он поглощает преподнесенные в дар угощения, и впрямь начинаешь думать, что нет ничего странного в том, чтобы, закрыв крышку гроба, тут же приступить к вкусной трапезе. Ни в чем, что делает Сасаки — и когда он с максимальной самоотдачей выполняет свою работу, и когда получает столь же искреннее удовольствие от хорошей еды, и когда ухаживает за растениями, заполняющими его комнату, — нет ни тени лицемерия. Человек резкий, категоричный и самоуверенный, именно он во многом определяет судьбу Дайго, в каком-то смысле заменив ему отсутствующего отца.

Но душой картины все же остается Масахиро Мотоки. Его Дайго — обаятельный и простоватый, прямодушный и утонченный. Актер играет сдержанно, но выразительно, передавая всю многогранность характера то в комических сценах, то в романтических эпизодах, когда устраивается со своей старенькой виолончелью на фоне пронизанного лучами солнца пейзажа Ямагаты.

Судя по всему, члены Американской академии не смогли устоять перед сочетанием восточной экзотики, гуманистического пафоса и опоэтизированного представления смерти на экране.

АНДРЕЙ ЩИГОЛЕВ

Шинель

«Операция «Валькирия» *(Valkyrie)*
Авторы сценария **Кристофер Маккуарри, Натан Александер**
Режиссер **Брайан Сингер**
Оператор **Ньютон Томас Сигел**
Композитор **Джон Оттман**
Художники **Лили Килверт, Патрик Ламб**
В ролях: **Том Круз, Кеннет Брэна, Билл Найи, Том Уилкинсон, Карис ван Хаутен, Томас Кречманн, Теренс Стамп, Эдди Иззард, Кевин Макналли, Дэвид Бамбер, Том Холландер**
United Artists, Achte Babelsberg Film, Bad Hat Harry Productions, Sessions Payroll Management
США — Германия
2008

20 июля 1944 года потомственный аристократ и высокопоставленный полковник Клаус Шенк граф фон Штауффенберг пронес портфель с взрывчаткой на заседание генштаба. Его целью было уничтожение Адольфа Гитлера. Взрыв бомбы дал начало операции «Валькирия». Несмотря на неудачное покушение, заговорщики, среди которых оказалось большое количество армейских генералов, попытались совершить государственный переворот. Благодаря рвению СС по выявлению всех причастных к заговору против фюрера, эти события известны в мельчайших деталях.

Сюжет, в центре которого неудачное покушение и упущенная возможность повернуть ход истории, всегда привлекал к себе внимание кинематографистов, но этот проект был особенным, причиной чему были заявленный бюджет в 75 миллионов долларов и участие в фильме известных актеров с Томом Крузом во главе.

«Операция «Валькирия», однако, не вызвала большого шума. Выпущенная в самом конце 2008 года, она не получила ни одной номинации на «Оскар», ограничившись средними кассовыми сборами. При общей тенденции голливудских картин создавать жизнеспособные симбиозы Майкла Бэя с Тарковским, Брайан Сингер делает ставку на чистый жанр, с дотошностью документалиста и старым учебником сэра Хичкока под рукой воссоздавая все детали заговора. Не слишком типичный для большой голливудской картины подход к теме вызывает уважение, которое «Валькирия» недополучила.

«Валькирия» Сингера — редкий для картин подобных амбиций и бюджета пример идеологической и жанровой чистоты. Она выглядит вызывающе несовременной, и если для кого-то это достоинство, то тогда это, безусловно, достойная рабо-

та. Нарочитая простота фильма контрастирует с навязчивой экшн-философией многомиллионных кинокомиксов, что, впрочем, не мешает ему быть тем же кинокомиксом. Только пули здесь летают как надо и спецкостюмы у героя классического кроя. Ритмичный монтаж, разбивающий любую простую сцену на составные части, подвижная камера, обилие крупных планов и прагматичные однозначные мизансцены создают некую иллюзию уверенного чистописания по заданному образцу. И если знать образец, само письмо не вызывает никакого интереса. Ровное дыхание Сингера не сбивается даже в наиболее выигрышный момент картины. За массивным деревянным столом над картой склонился Гитлер, под столом — портфель с бомбой. Хрестоматийный Хичкок! Просто еще один профессиональный трюк. Сердце зрителя бьется ровно.

Сингер прочувствовал эту историю не сердцем, иначе. Он увидел ее глазами фетишиста, с упоением нарядившего больших послушных солдатиков в форму вермахта и разыгравшего с ними историю в духе героического мифа. Режиссера легко заподозрить если не в симпатиях к «третьему рейху», то в эстетическом возбуждении при виде дизайнерской военной формы офицеров вермахта производства фабрик Хьюго Босса. Десять лет назад Сингер снял картину «Способный ученик», в которой увлекающийся историей школьник-отличник узнает в нелюдимом старике одного из крупных нацистских преступников и в обмен на молчание, постепенно входя в роль фашиста-надзирателя, заставляет его одеваться в гитлеровскую форму и рассказывать о своих ощущениях — о том, что тот испытывает, о том, как сейчас чувствует жизнь настоящий нацист.

Штауффенберг, конечно, герой, но Сингера интересует не столько Штауффенберг, сколько вся эта нацистская эстетика — «великолепие», которое, похоже, имеет для него никак не меньшее значение. У всякого психически нормального человека восхищение эстетикой нацизма, если оно все-таки имеет место, прочно связано с чувством вины, точно так же, как сама эстетика связана с преступлениями фашизма. «Валькирия» — это удавшаяся миссия по реабилитации германской военной формы, которую, оказывается, носили не только садисты-отморозки, по реабилитации германского героизма, который обрел лицо Тома Круза, и в какой-то степени — по реабилитации немецкой мифологии, существовавшей задолго до национал-социализма. Картину, несмотря на весь ее антивоенный пафос, сложно назвать антифашистской, как, впрочем, и антивоенной. Это героический памфлет в классическом стиле.

В героике Сингера мятежные генералы оправдывают террор высшей целью — спасением Европы от полного уничтожения. В необходимости уничтожения Гитлера сомневается лишь Штауффенберг — но от этих сомнений в фильме остались лишь сценарная заявка, три слова и трехсекундная сцена, решенная, однако, не без эффекта. Посвящение Штауффенберга в план заговора происходит в католическом соборе с отсутствующим сводом. Так в эпоху цифровых технологий на экране выглядят знаменитые слова Канта: «Две вещи приводят нас в восторг тем больше, чем страстнее мы о них думаем: звездное небо над головой и моральный закон внутри нас».

Героям памфлетов не свойственно сомнение. Заговор провалился потому, что его участники не были готовы к жертве. Ненавязчиво, но вполне определенно создатели этой картины погружают нас в мифологическое пространство, в котором самопожертвование одного-единственного «хорошего немца» Штауффенберга в одном отдельно взятом голливудском фильме оправдывает немецкий народ и пресловутую нацистскую униформу.

Единственный праведник в стране грешников в исполнении Тома Круза не просто лишен человеческих слабостей — на них нет даже намека. В «Валькирии» героический имидж голливудской звезды достигает апофеоза: у Штауффенберга нет противников, вокруг только статисты (несмотря на то что Круз окружен блистательными английскими актерами), у него нет и достойных союзников, только помощники. Штауффенберг Круза — герой-мученик, вершина в галерее его героических персонажей.

Круз здесь чрезвычайно хорош, он здесь на своем месте. Достигнув возрастного предела для своих героев-мальчиков, он, очевидно, давно нуждается в смене аплуа. Героизм, молодость, успешность — эти ярлыки, созданные благодаря сверхуспешной многолетней голливудской карьере, сформировали характер его персонажей. Удачные работы в картинах Спилберга — испытывающий чувство вины из-за погибшего ребенка и тихо спивающийся Джон Андертон из «Особого мнения» (спивающийся Том Круз, это как?) или отказывающийся взрослеть Рэй Феррье из «Войны миров» были скорее режиссерской интерпретацией Спилберга на тему привычного Тома Круза. В «Львах для ягнят» Роберта Редфорда обычные качества его героя увидены с другой стороны: молодость и успешность скрывают цинизм молодого политика-карьериста — но это обратная сторона героев Круза, а что станет с самими героями? «Валькирия» не оказалась для него прорывом к новым ролям. Роль Штауффенберга, скорее, удачное завершение героической темы. У каждого нормального супергероя должен быть свой «Армагеддон», своя финальная битва со злом. Как-то сложно себе представить возвращение обычного геройского Круза в образе, например, Итана Ханта в четвертом «Невыполнимом задании». Впрочем, это бизнес — никогда ни в чем нельзя быть уверенным наверняка.

«Операция «Валькирия»

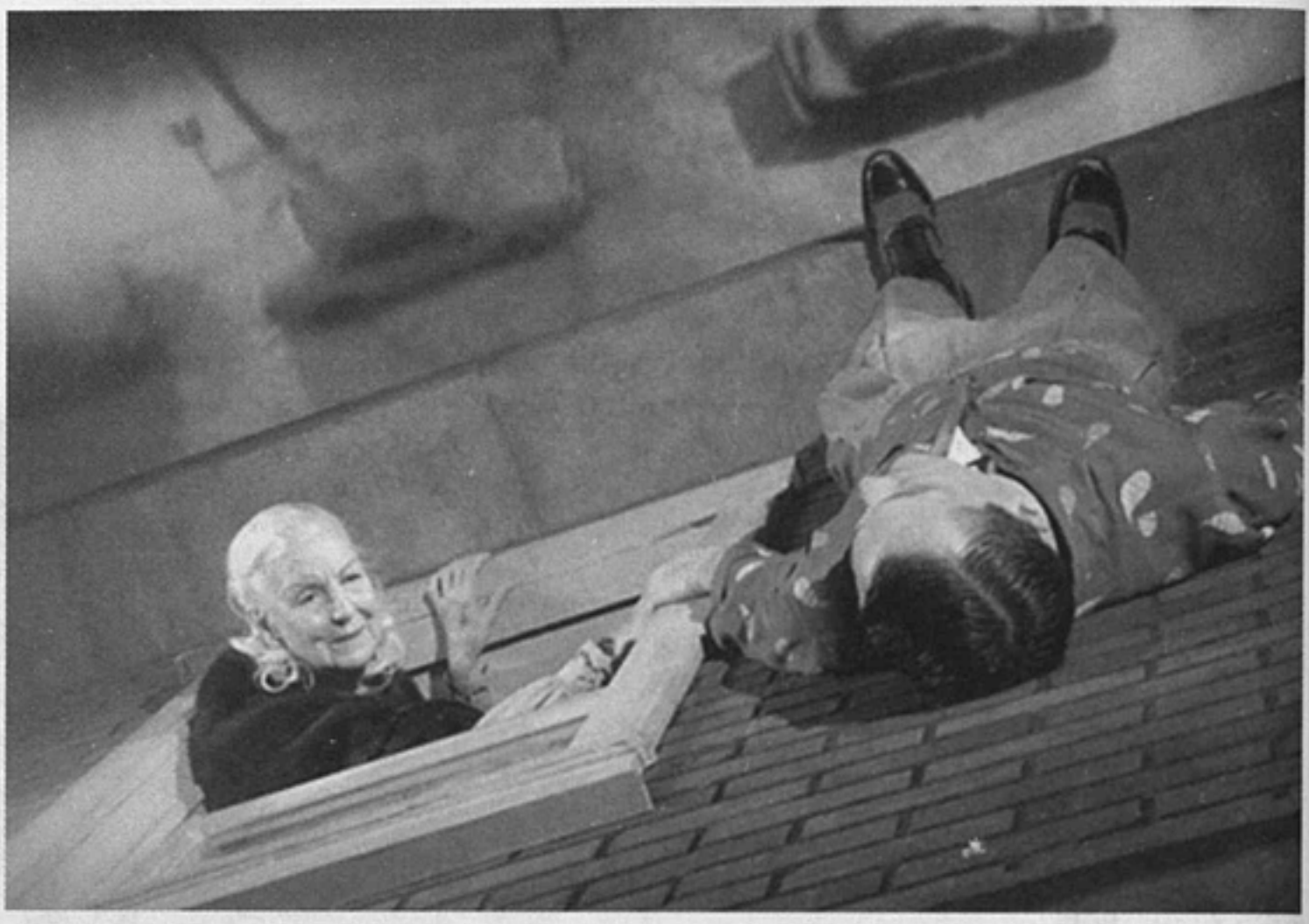
По заказу Роттердамского кинофестиваля, всегда готового на риск и эксперимент, три режиссера — канадец Гай Мэддин, мексиканец Карлос Рейгадас и голландец Нанук Леопольд — сняли фильмы для проекции на городских небоскребах. Выглядело это так: каждый день с наступлением темноты Роттердам превращался в кинотеатр под открытым небом, вернее, в открытый музей современного искусства, где архитектура, кино и видеоарт существуют на равных и дополняют друг друга. Самым изобретательным из режиссеров оказался Гай Мэддин — в ленте «Отправь меня на электрический стул» он казнил свою музу и соавтора Изабеллу Росселлини, чтобы таким образом еще раз признаться ей в любви.

ГАЙ МЭДДИН

Последний бастион мелодрамы

БЕСЕДУ ВЕДЕТ МАРИЯ БЕЙКЕР

Мария Бейкер. Начнем с главного: почему вы не стали хоккеистом?
Гай Мэддин. Пожалуй, об этом я больше всего сожалею! (*Смеется.*) Мой отец тренировал национальную сборную Канады, и маленьким мальчиком я носил клюшки за игроками на тренировках. Помнится, я даже чистил апельсины для советских хоккеистов, когда команда СССР приезжала в Виннипег. Но у меня была проблема — я не умел кататься на коньках. Все детство я хранил этот страшный секрет, никому не признавался. Пока наконец мне не исполнилось восемнадцать лет и я не мог больше жить с этим позором. Полагаю, это чувство сродни тому, что ощущают подростки-геи, когда им стыдно признаться в своей гомосексуальности.
Мария Бейкер. Почему ваш отец не научил вас кататься на коньках?
Гай Мэддин. Когда я родился, мои родители были уже пожилыми людьми. К тому времени они воспитали троих детей, я был четвертый. Вероятно, они просто забыли, что младенцы не появляются на свет с врожденным умением кататься на коньках. Да и сам я был довольно ленивым ребенком, всему другому предпочитал ТВ. К тому же я был своего рода звездой в школе, потому что о моем отце все время писали местные газеты и все были уверены, что я тоже играю в хоккей. Это подразумевалось.
Мария Бейкер. Получается, вы росли с колоссальным комплексом — звезда хоккея, не умеющий кататься на коньках! Полагаю, психоаналитики разглядели бы последствия этой травмы в вашем творчестве.
Гай Мэддин. Да! Все растет из мучительного и страшного стыда, который я испытывал в детстве. Я вообще медленно развивался. Много прекрасных вещей в жизни пришло ко мне позднее, чем к моим сверстникам. Когда мне исполнилось восемнадцать, я купил подержанную пару коньков в магазинчи-



«Мой Виннипег»

ке, сбывавшем краденое. Каждую ночь, когда хоккеисты заканчивали тренировку, я выходил на лед в полной темноте и учился кататься. И научился. Сам! К концу той первой зимы я уже играл в команде. Это было потрясающее ощущение — будто научился летать!

Мария Бейкер. Вероятно, у вас был талант. Если бы ваши родители вовремя спохватились, возможно, вы стали бы чемпионом.

Гай Мэддин. Ну да, я был бы величайшим хоккеистом! Знаете, ведь в кино я тоже пришел очень поздно. Мне было за тридцать, когда я начал делать первые фильмы, а у меня были приятели в Виннипеге, которые снимали кино с двенадцати лет!

Мария Бейкер. Вы закончили экономический факультет и начали карьеру в банке. Вы служили клерком, не так ли? Что вы больше всего ненавидели в своей службе?

Гай Мэддин. Сам факт того, что это была служба. Правда, сейчас я рад, что пережил и изжил то время в ранней молодости, когда находишься в состоянии непрекращающегося конфликта с собой и все время думаешь: что с тобой не так? Почему другие люди могут иметь нормальную работу, а ты нет? По правде говоря, я просто не любил то, чем занимался. И работал я плохо. В банке полагается делать карьеру: твои показатели должны ежегодно расти и ты должен получать повышение по службе. Я-то про себя прекрасно знал, что никогда не пойду на повышение. Каждое утро я спускался в подвал и плакал. Честно говоря, у меня ничто не вызывало особого энтузиазма до тех пор, пока я не начал снимать кино. Зато в кино я работал по двадцать часов в сутки.

Мария Бейкер. Полагаю, до того как вы открыли для себя возможность работы в кино, вы пристрастились к кино как к зрелищу. Как это произошло? В Виннипеге были хорошие кинотеатры?

Гай Мэддин. Это тоже пришло ко мне сравнительно поздно. Почему-то принято считать, что все дети смотрят кино. Особенно те, кто впоследствии становится режиссером. Если вы спросите Мартина Скорсезе, он вам скажет, что к шести годам уже пересмотрел всего Росселлини. Я же начал читать серьезные книги и внимательно смотреть серьезные фильмы только после двадцати лет.

Мария Бейкер. Что значит «внимательно смотреть»? Вы помните, какой именно фильм в первый раз посмотрели «внимательно»?

Гай Мэддин. Пожалуй, даже не «внимательно», а «маниакально». Были фильмы, которые я пересматривал десятки раз. Когда мне было двадцать четыре года, у меня было несколько друзей — умных, харизматичных и веселых. Никто из нас не знал, чем хочет заниматься в жизни. Мы нашли где-то кинопроектор и два фильма — «Золотой век» Луиса Бунюэля и «Глупые жены» Эриха фон Штрогейма. Каждый из них мы посмотрели, не знаю, по сто раз. Собирались все вместе, смотрели кино до семи утра, и это было прекрасное время. Иногда приглашали девушек, устраивали вечеринки. Мы фетишизировали эти фильмы. Проецировали Бунюэля не на экран, а на деревья на улице или на снежные сугробы. В конце концов мы выучили фильмы наизусть — знали каждый жест фон Штрогейма, каждый титр, восхищались Гастоном Модо в «Золотом веке» и его гиперболизированными проявлениями мужской ревности. Мы научились у Гастона Модо давать волю своей ревности. Поводов-то у нас, молодых и бесперспективных парней, было предостаточно — нас все время бросали женщины...

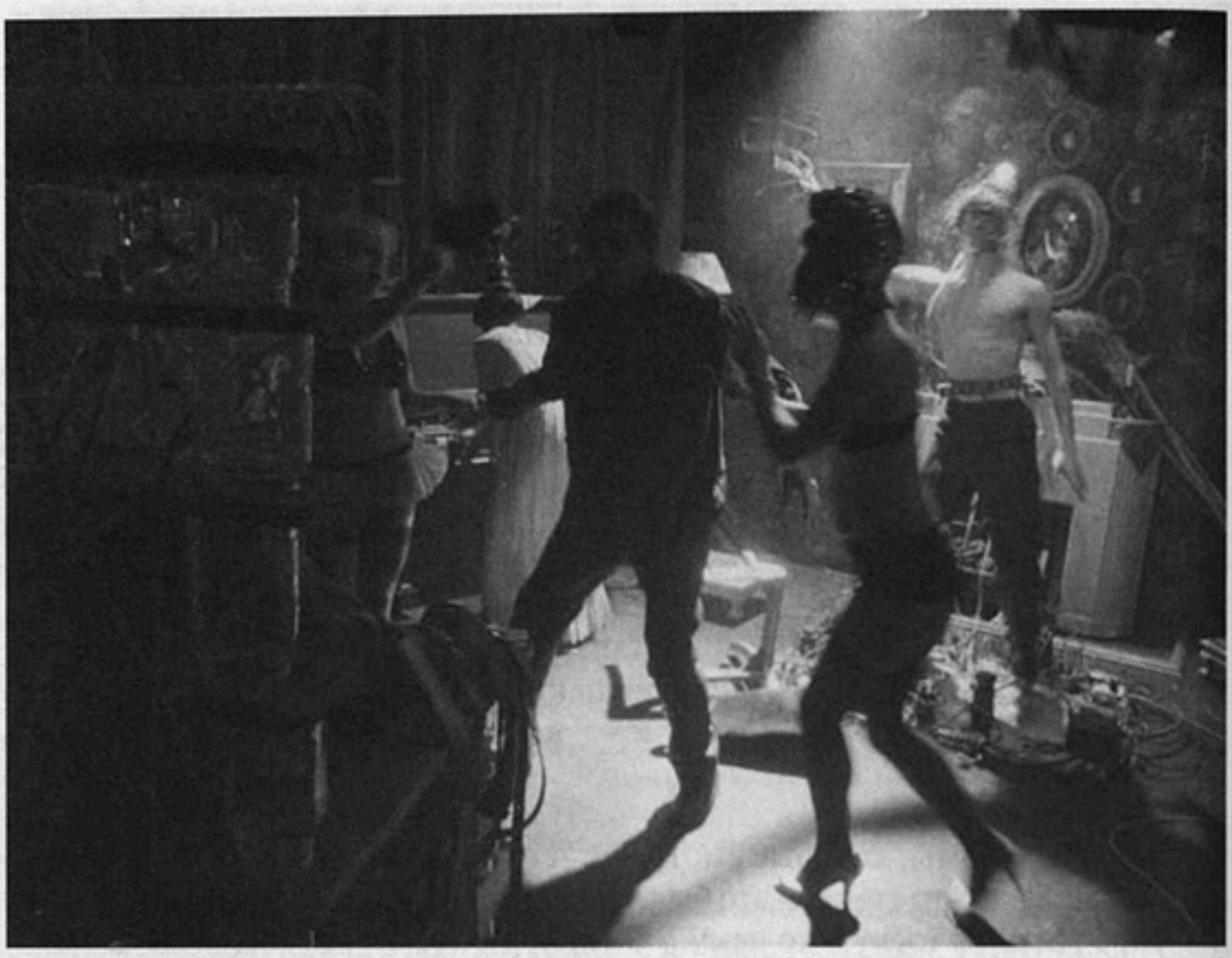
Мария Бейкер. В какой момент вы поняли, что сами хотите делать кино?

Гай Мэддин. Постепенно наши отношения с кино стали интерактивными. Когда мы вылезали из нашей квартирки в город, то продолжали цитировать диалоги из фильмов, разыгрывали целые сцены и эпизоды. Мы общались с окружающим миром на языке кино. Думаю, мы все были влюблены друг в друга и в фильмы, которые смотрели. А остальному миру было на нас наплевать. В какой-то степени это был наш способ защиты. Знаете, то было прекрасное время, я тоскую по нему... С тех пор я посмотрел много выдающихся картин, которые произвели на меня сильнейшее впечатление. Но ни одна из них не оказала такого воздействия, не стала частью моего костного мозга...

Мария Бейкер. Свой первый фильм «Мертвый отец» вы сняли вместе с друзьями?

Гай Мэддин. Да. Человек, который играет сына в «Мертвом отце», сейчас юрист, кажется, даже судья. Тогда он готовился к поступлению на юридический факультет, и мы решили вместе делать кино.

«Мой Виннипег»



«Отправь меня на электрический стул»

Мария Бейкер. Когда вы принимались за первую картину, вы знали, что именно хотите делать? Вы сразу решили, что это будет черно-белый фильм, стилистически напоминающий раннее кино? Опыты тех лет, когда кино еще не приобрело статус искусства и считалось аттракционом? Съемка первого фильма была для вас развлечением, или вы относились к этой работе как к творчеству?

Гай Мэддин. Честно говоря, не знаю. Я просто чувствовал, что должен сделать этот фильм. И еще понял, что наделаю много ошибок. Осознал, что, не имея никакого образования и располагая очень ограниченными ресурсами, я вряд ли достигну технического совершенства. Поэтому я придумывал разные сценарные уловки, которые могли бы оправдать примитивность и даже сделать технические изъяны необходимым элементом фильма.

Мария Бейкер. То есть, снимая свой первый фильм в 1986 году, вы чувствовали себя безопаснее на территории раннего кино, поскольку современная технология вам не была доступна? Вы прятались за стилистикой молодого и неопытного кино, поскольку она давала вам карт-бланш?

Гай Мэддин. Да, можно считать, что это был акт разумной трусости с моей стороны. Честно говоря, я и не представлял себе заранее, какую картинку получу. Но когда материал стал поступать из лаборатории, я понял, что если приглядеться, то можно обнаружить в нем легкий намек на немецкий экспрессионизм. Когда я начинал снимать, у меня были 16-*мм* камера и три осветительных прибора. Я прочитал, как ставить приборы, и направил свет на моих актеров, как полагалось. В результате у меня вышли три тени. Тогда я отключил один прибор и получил две тени. Потом убрал еще один — вышла одна тень. А потом я начал переставлять этот прибор, пока тени не стали выглядеть прилично.

Мария Бейкер. Получается, вы учились снимать кино по ходу дела и действовали так, будто до вас кинематограф вообще не существовал. Вы изобретали велосипед?

Гай Мэддин. Да, заново изобретал. Полагаю, я проскочил самый ранний этап кинематографа, когда люди снимали на крышах и использовали солнечный свет даже для интерьерных съемок. Я сразу же оказался в немецком экспрессионизме. Во всяком случае, мой способ освещения походил на немецкий экспрес-

сионизм. К тому времени я прочел достаточно книжек, чтобы понять, что эта стилистика предполагает определенные стереотипы и сказочный нарратив. Я начал настраивать свое сознание таким образом, что любая книга или фильм, который я смотрел, и сценарии, которые я сам писал, представлялись мне сказками. Я работал с типическими героями и сказочными канонами. Однако я понимал, что меня будут критиковать со всех сторон, поэтому старался делать сюжеты своих фильмов как можно более личными. Я решил, что буду говорить только о вещах, которые знаю. А единственное, что я знал — потому что я терпеть не могу учиться, — это мои собственные чувства. Хотя мои фильмы кажутся холодными, это фильмы о чувствах. О чувствах, иногда постыдных и дурных, а иногда дурных прекрасных чувствах, которые всех посещают, но мало кто решается о них говорить. У Бунюэля это очень здорово получалось.

Мария Бейкер. А как в ваше кино проник цвет? У вас черно-белое зрение?

Гай Мэддин. Я могу мысленно переключаться в черно-белое изображение, если захочу. Особенно когда смотрю в объектив камеры. Иногда бывает, что я отхожу от камеры и спрашиваю себя: а был ли вообще какой-то цвет в картинке, которую я видел? К тому же, в современном кино такие высокие стандарты дизайна и к цвету предъявляют такие жесткие требования, что в своих низкобюджетных картинах я просто не могу позволить себе использовать цвет.

Мария Бейкер. Вы хотите сказать, что выбираете черно-белое изображение из экономии?! Мне кажется, сегодня в цвете снимать дешевле.

Гай Мэддин. И легче. Но делать цветовой дизайн труднее. Нужно быть очень осторожным в выборе оттенков цвета и их координации. Если вы хотите, чтобы цвет имел значение. Или, наоборот, если не хотите, чтобы цвету в вашей картине приписали значение. Конечно, если б у меня было чуть больше денег и чуть больше времени! Но пока со мной происходит странная история — чем громче мой успех, тем скромнее бюджет моих картин. Печально. Сейчас, к примеру, я делаю игровой фильм всего за пару сотен тысяч долларов. С таким бюджетом не можешь позволить себе обращать внимание на цвет вещей, которые снимаешь. Денег хватает только на то, чтобы найти сами вещи и сделать из них фильм.

Мария Бейкер. Как вы думаете, влияет ли канадский климат с долгими месяцами зимнего освещения на ваше восприятие цвета?

«Отправь меня на электрический стул»

Гай Мэддин. Место, где я живу, климатически идентично Сибири. Когда я снимал «Мой Виннипег», я задумался, стоит ли делать его цветным. Все-таки это документальный фильм. А потом меня осенило: постой-ка, в Виннипеге ведь не бывает цвета! В «Моем Виннипеге» есть несколько цветных кадров, но они, скорее, только подчеркивают общее отсутствие цвета. Лишь изредка вспыхнет красный сигнал светофора или еще что-то в этом роде. Вот, пожалуй, и все...

Мария Бейкер. Расскажите, пожалуйста, о ваших исландских корнях.

Гай Мэддин. Я вырос в исландском доме. Все женщины в моей семье говорили по-исландски. Они рассказывали мне сказки, и исландский фольклор стал частью моего сознания. Я даже собственную жизнь представлял в таком романтическом фольклорном свете. К примеру, мой брат покончил с собой на могиле возлюбленной. Мне тогда было семь лет, и мои родственники объяснили мне, что брат и его девушка отправились на небеса, чтобы там пожениться. Мой дед умер в сезон наводнений, и его гроб был залит водой. Все шестеро детей должны были буквально стоять на гробе, чтобы его не смыло. Моя жизнь полна таких драматических жестов и странных совпадений, их не сосчитать. Когда мой отец был годовалым ребенком, бабушка случайно выколола ему глаз. Она была страшно этим травмирована, потом всю жизнь прокалывала глаза на своих фотографиях. В жизни нашей семьи было много странностей.

Мария Бейкер. Вы говорите по-исландски?

Гай Мэддин. Нет. Хотя в детстве я читал вслух исландские сказки своей бабушке, когда она ослепла. Я бываю в Исландии. Был там, кстати, прошлой осенью — до кризиса. Там тоже совсем нет цвета. Лунные пейзажи: лава, черные пляжи и штормовой океан. Я там плавал этой осенью. Боже, это было потрясающе! Немного севернее — уже Арктика.

Мария Бейкер. Вы сказали, что работаете сейчас над малобюджетным проектом. Расскажите, пожалуйста, что это будет.

Гай Мэддин. Это подарок от Центра Вакснера — музея современного искусства в Колумбусе, штат Огайо. Династия Вакснеров, как известно, производители женского белья Victoria's Secret. Так вот, этот замечательный музей в Колумбусе подарил мне значительную сумму денег, которой я могу распорядиться по своему усмотрению. Я обещал им игровой фильм. Он будет называться «Замочная скважина». Впервые я решил начать не с текста сценария, не со слова, а с изображения. Я устраиваю коллаж-вечеринки (collage parties) — приглашаю друзей-художников к себе в коттедж, в студии моих приятелей или даже в другие города. Иногда наши сборища длятся всего сутки, а иногда — целую неделю. Я предлагаю своим гостям несколько строчек текста-темы и сто пудов старых журналов и книжек. И получаю от них готовое изображение. Они создают тысячи коллажей, выпивают тысячи бутылок спиртного, засыпают на своих картинках, просыпаются с обрезками бумаги, прилипшими к лицу... Они создают великолепные образы, блестящие картинки. Эти картинки меня вдохновляют и становятся частью фильма. Знаете, меня всегда устраивало изображение в моих фильмах, но однажды мне нужно было сделать постер к картине, и я понял, что у меня нет ни единого сильного образа, который бы хорошо смотрелся на рекламном плакате. Ну вот, на этот раз я решил большим количеством алкоголя оплатить труд выдающихся художников, которые создадут сильные и запоминающиеся образы для моего фильма.

Мария Бейкер. Фильм будет черно-белый?

Гай Мэддин. Да, он же малобюджетный. К тому же это «фильм нуар». Это мой первый детектив. История достаточно закрученная.

Мария Бейкер. И, видимо, неплохой формат для продакт-плейсмента белья от Victoria's Secret?

Гай Мэддин. Обязательствами я с ними не связан, но, конечно, надо быть

идиотом, чтобы не использовать такую возможность. Я уже начал получать от них посылки. Почтальон приносит целые коробки очень эротичного нижнего белья... На самом деле я планирую сделать на этом материале полнометражный фильм и еще штук двадцать короткометражек, которые будут показывать в галерее в качестве инсталляций, дополняющих коллажи. Мне хотелось бы, чтобы демонстрация фильма сопровождалась живым звуком или каким-то перформансом. Мы воссоздали по чертежам начала прошлого века инструмент под названием телегармоника — старейший в мире музыкальный синтезатор. Его изобрели в 1904 году. Я даже знаю человека, который умеет на нем играть.

«Сумерки ледяных нимф»

Так что, если нам удастся транспортировать эту машину в кинозал, получится, по-моему, довольно интересное представление.

Мария Бейкер. Вы хотите сопровождать показ живой музыкой? В новом фильме звука не будет?

Гай Мэддин. Нет, нет, он будет звуковой. Я решил, что больше не хочу снимать немые картины. Я их уже достаточно много сделал — может быть, даже слишком много для режиссера, работающего в XIX веке! Люди настолько привыкли к тому, что все мои фильмы немые, что, даже когда я снимаю со звуком, меня все равно спрашивают: «А почему в вашем фильме нет звука?!» Знаете, в 1996 году я снял «Сумерки ледяных нимф» — там были и цвет, и звук, и столько диалогов, что даже самые преданные мне французские прокатчики не решились переводить его целиком. Но журналисты все равно обозвали этот фильм «немым»! Видимо, потому что мои актеры играют в особой манере... Так что, полагаю, я покончил с немым кино! Но, конечно же, мне нравится экспрессия картин, в которых мало диалогов. У меня даже есть такая идея: хочу написать сценарий с большим количеством диалогов, а потом, в последний момент, прямо на площадке перед началом съемки выбросить процентов восемьдесят актерского текста! То есть актеры окажутся в ситуации, когда им придется продумывать этот текст про себя, но произносить его они не смогут. А я буду снимать их в этом состоянии, перемещать камеру. Двигать камеру всегда проще, когда сцена идет без диалога.

Мария Бейкер. Вы думаете, произойдет замещение — вербальная выразительность воплотится в визуальной?

Гай Мэддин. Да. К тому же зрительское терпение ограничено. Я сам не очень люблю фильмы, где много разговаривают. У меня такой же дефицит внима-

ния, как у тинейджера, подсевшего на смс-общение. То же самое вам сказал бы какой-нибудь голливудский киномагнат 30-х годов. Как говорил Эрнст Любич, есть множество разных способов рассказать историю. Диалог — всего лишь один из них.

Мария Бейкер. А музыка? Насколько важна для вас музыка в кино?

Гай Мэддин. О, это совсем другое дело! Я думаю, что музыка — лучший медиум для продвижения визуального образа. Из всех видов искусств музыка — самый доступный. Она воздействует непосредственно на эмоции. И если вам удается создать прочный сплав кинематографического образа и музыкального сопровождения, вы скорее попадете в цель.

Мария Бейкер. Ваше сотрудничество с Изабеллой Росселлини представляется удивительно гармоничным. Она у вас и актриса, и соавтор, и даже сорежиссер. Кажется, что это совершенно равноправные отношения. То вы «берете верх» над ней как режиссер над актрисой, то она берет бразды правления в свои руки — как это было в фильме «Моему отцу сто лет».

Гай Мэддин. Надо же, я только сейчас подумал: у нас с ней совсем неплохие отношения! Таким мог бы быть идеальный брак, но в жизни, увы, таких браков не бывает... Да, мне кажется, мы оба чувствуем себя очень комфортно, когда контроль переходит от одного из нас к другому. И, конечно, поскольку фильм «Моему отцу сто лет» был проектом Изабеллы, мне казалось естественным, что она контролировала ситуацию и генерировала идеи. Это происходило так же естественно, как смена позиций в сексе.

Мария Бейкер. А почему именно Изабелла Росселлини?

Гай Мэддин. Я очень долго существовал и снимал в герметичном пространстве, населенном анонимными персонажами, виннипегцами, о которых никто слыхом не слыхивал. Но когда пришло время работать со звездами, мне хотелось, чтобы эти звезды обладали определенными качествами и некоторыми, я бы сказал, анахроничными свойствами...

Мария Бейкер. Так что же, в Изабелле вас привлекла фамилия?

Гай Мэддин. Вы знаете, это имело большое значение. Это помогло отчасти. Когда я смотрел на нее через объектив камеры и видел ее в черно-белом изображении (как я всегда вижу, когда смотрю в камеру), Изабелле достаточно было слегка повернуть голову — и передо мной возникала Ингрид... А потом она снова чуть меняла ракурс и превращалась в Роберто. Тогда у меня начинали подгибаться коленки и я чувствовал, как происходит волшебное путешествие во времени. Потом ее акцент — странный гибрид шведского и итальянского произношения — идеально подходит для мелодрамы. Обеим культурам, и итальянской, и шведской, близка природа мелодрамы. Там только градус разный. Дома, в Северной Америке, я чувствую себя в абсолютном меньшинстве. Я — последний бастион мелодрамы, со всех сторон осажденный воинственно критичными зрителями, которые бросают в меня камни. Поэтому мне необходимы надежные союзники, мастера мелодрамы. А Изабелла — хорошая мелодраматическая актриса.

Мария Бейкер. Ваш последний фильм с Изабеллой Росселлини, снятый по заказу МКФ в Роттердаме, называется «Отправь меня на электрический стул». Особенность проекта в том, что семиминутный фильм, изображающий экстаз Изабеллы на электрическом стуле, предназначен для показа на городском небоскребе, а не на стандартном киноэкране. Рутгеру Волфсону, директору Роттердамского фестиваля, захотелось проверить, смогут ли фильмы мастеров авторского кино успешно существовать на площадке, отведенной для рекламы. Какие задачи вы ставили перед собой, когда согласились участвовать в этом эксперименте? Полагаю, для «рекламного» формата нужно было найти особый тип нарратива?

Гай Мэддин. У этого фильма кольцевой нарратив. В принципе, это просто набор образов. Но людям всегда свойственно сочинять историю и видеть ее даже там, где она не подразумевается.

Мария Бейкер. Сюжет фильма прост: Изабеллу Росселлини пытают на электрическом стуле.

Гай Мэддин. Ну да. Только не думаю, что мы пустили достаточно тока, чтобы Изабелле действительно стало больно. Кажется, она просто наслаждалась происходящим...

Мария Бейкер. Длительность фильма имеет какое-нибудь значение? В чем разница между полнометражной картиной и короткометражкой?

Гай Мэддин. Иногда я снимаю короткометражки просто от одиночества. Знаете, Джуди Гарланд и Микки Руни, когда они были актерами-подростками, иногда от нечего делать говорили друг другу: «Эй, давай-ка поставим спектакль! Сцена будет в нашем сарае, а музыкантов позовем с соседней улицы». Вот и я так же. Иногда мне просто ужасно хочется повидать каких-то интересных людей или встретиться с друзьями, которых давно не видел. И вот я говорю им: «Эй, ребята, давайте-ка снимем фильм! У меня есть студия, приезжайте на уик-энд, будем делать кино». И, конечно, тут я не должен беспокоиться о бюджете — обычно съемки длятся всего один день. Это просто такой образ жизни у нас в Виннипеге. Я даже некоторые свои полнометражные фильмы снял всего за пять-десять дней.

Мария Бейкер. Ваш Виннипег кажется оазисом романтической свободы в стране, давно живущей под диктатом политкорректности. Канада, как известно, одна из самых политкорректных стран мира. Моя приятельница, эмигрировавшая в двадцать лет из Москвы в Оттаву, недавно в первый раз приехала в Европу. Знаете, что ее больше всего поразило? Она гуляла по улицам европейских городов и наслаждалась вниманием, которое ей — красивой молодой женщине — оказывали встречные мужчины. «Представляешь, — говорила она мне, — здесь мужчины еще смотрят на женщин на улице! У нас в Канаде за такое они могут угодить под суд!» Как вы относитесь к законам политкорректности? Вы чувствуете себя комфортно в таких условиях?

Гай Мэддин. О, я уже слишком стар для подобного! Думаю, на меня просто все махнули рукой как на чудака и оставили в покое. Хотя я достаточно серьезно отношусь к таким вещам. К примеру, в моих картинах часто появляются инвалиды или возникает тема увечности и ущербности. Я и студентам своим часто показываю такие фильмы. И вот недавно я задумался о том, что в некоторых из них, мягко говоря, не очень деликатно, тактично и уважительно изображены инвалиды...

Мария Бейкер. Значит, на вас тоже давит цензура политкорректности? Появились темы, которые вы считаете запретными?

Гай Мэддин. Я предпочитаю называть это не цензурой, а тактичностью или разумным отношением. Хотя на женщин я все равно продолжаю пялиться! И если делаю это реже, чем десять лет назад, то не из-за политкорректности, а просто потому, что старею. Может, мне надо просто больше пить. Или женщинам надо больше пить...

Мария Бейкер. Вы курите?

Гай Мэддин. Нет. Знаете, я совершенно не способен отказаться от дурных привычек. К счастью, курить я никогда не начинал — иначе ни за что не смог бы бросить. Но не беспокойтесь, я вас уверяю: что бы ни случилось, я никогда не буду вести себя политкорректно!

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Рассказ о перемещенных лицах

Олег Морозов. ***Фото И.Верещагина***

Хотела назвать этот рассказ «Не идет». Как фильм Анатолия Васильева о репетициях «Серсо», которые снимал Олег Морозов. Загадочная фигура. Малоизвестный оператор, режиссер, живший, работавший в Москве, Германии, Калининграде. Культурно-перемещенное лицо. Автор нескольких фильмов – короткометражных «Клиники», «Метро», игрового «Ленинграда. Ноября» (вместе с Андреасом Шмидтом, 1990) и документального «Следующего воскресения» (2008), получившего на фестивалях документального кино главные награды в декабре прошлого года. В январе 2009-го Олег умер. В феврале, на вечере памяти, показали съемку Морозова, который рассказал, как он ждал проявки своих фотографий, но его знакомец пленку засветил. На этот вечер специально приехал Анатолий Васильев, учитель Олега, живущий в вынужденной эмиграции, тоже культурно-перемещенное лицо.

Помню, как впервые, ничего не зная об Олеге, его повидала. В середине 90-х какой-то щуплый человек в театре Васильева на Поварской рассказывал о жутких унижениях — чтобы визу получить на литовской границе, сквозь которую должен был проехать на машине из Калининграда в Москву. Это был Морозов.

Перед очередным отъездом Васильева в Европу я записывала его воспоминания об Олеге. Анатолий Александрович сказал: «Знаешь...чтобы избежать жанра «в квартире у дяди Толи», возьми мой текст у калининградской журналистки, который я наговорил после просмотра «Следующего воскресения». Пойдя по следу, я узнала, что тот текст не записался. Не идет.

«Не идет». Фильм о мучительных — с проблесками мгновенных удач — репетициях «Серсо» собран Васильевым из кадров Олега. Он снимал возможности и тупики высечения подвижных контактов, настигнувших взрослых, вдруг помолодевших персонажей Филозова, Поляковой, Андрейченко, Балтер, Гребенщикова... Процесс провокации и фиксации — в мизансценах, этюдах, портретах режиссера, артистов — ускользающей «связи в эмоции». Ломкой, сексуальной, авантюрной. И — внебытовой. Васильев монтировал кадры расстроенных, радостных, уставших лиц, приблизительных и точных касаний героев навстречу друг к другу, совместные поиски стиля как способа действия, который намечался, был вот, кажется, тут. И — не давался. Полякова раздражалась за кадром: «Что-то придумайте! Что-то найдите нам!» Васильев — тоже за кадром — не сдавался: «Не ищите во мне, ищите в себе, находите в себе... Или мы найдем способ, с помощью которого передадим настроение, или не найдем...Надо сделать актерские глаза наполненными...»

Камера Олега вперялась в паузы — прерванный репетиционный полет, обнимала порывы импровизаций. Сам же оператор подключался к особому состоянию актеров и персонажей, когда атмосфера «словно дрожит». Он наблюдал за движением: как удержать *побег* — важное слово — из себя, коммунального персонажа. Как приподняться над нашей «коммунальной бытухой» по требованию Васильева, но выискав эту фантастическую потребность и непременно в себе. За кадром звучали фрагменты монолога героя Филозова, который «никогда не был за границей», у которого никого не осталось, «кроме нас самих...», перебитые смешными студенческими показами на курсе Анатолия Эфроса, где преподавал Анатолий Васильев. Мелькают знакомые лица, звучит Гребенщиков: «Мочалкин блюз»...

Результатом этого опыта, этого проживания Олега на репетициях, где игровое начало вырабатывало — пробуждало — в персонаже среднего возраста внезапную витальность, не укрощая драматизм этого же персонажа, стал, по-моему, игровой фильм «Ленинград. Ноябрь». В этом фильме сыграли артисты Васильева: Григорий Гладий, Наталья Коляканова, мелькнул Борис Юхананов, перенесенный на экран из зрительских рядов на студенческих показах в «Не идет». Только фильм Васильева Морозов снимал как репетицию на пути к будущему успеху «Серсо», в котором тогда яростно сомневались, но которого нещадно добивались. Свой же фильм Олег снял — в духе импровизации — об очень хрупких человеческих связях, постепенно приводящих к поражению его персонажей. Ну, конечно, «с улыбкой на лице». Впрочем, экранное проживание настоящей, но расстроенной сообщительности близких, случайно или недаром повстречавшихся людей (из артистического круга Васильева и Морозова) предполагало открытые финалы их судеб.

До «Ленинграда. Ноября» Олег снял «Клинику» (1985), «Метро» (1987). А еще — в качестве оператора — трехчастевку Васильева «Каштанка» (в конце 80-х). В коротких «Клинике» и особенно в «Метро» определились ранние пристрастия Морозова, отмененные через двадцать с лишним лет (во время которых он снимал для немецкого телевидения, а потом репетировал варианты будущих работ, вернувшись из Германии в Калининград) в большом документальном «Следующем воскресении». Как оператора Олега привлекала фактура городской архитектуры — ракурсы, детали, диагона-

ли — конструктивная основа среды, в которую заключен болеющий (в клинике) или настигнутый (в метро) обыкновенный человек. Разного возраста, в любом своем движении и замирании. Сам по себе интересовал, но и в монтажном сопряжении с «видом из окна» — выходом из больницы-тюрьмы с благожелательными сотрудниками. Или — с мозаикой, скульптурами счастливых колхозников, рабочих, красивых летчиков, мужественных красноармейцев, противопоставленных бледным, употребленным или вполне еще нежным лицам пассажиров метро, чей путь озвучен Пятой симфонией Шостаковича, написанной в 37-м, то есть в то время, когда другие «творцы» украшали подземный рай духоподъемными образцами.

Совсем другую подземку снимал Олег для фильма Васильева «Каштанка». Никакой музыки, никаких культурологических — визуальных — контрастов прошлого с будущим и с зависшим в пути настоящим. Лязг дверей, край платформы, повторение мизансцены входа/выхода в неизменно набитое — несвободное для индивидуальных маневров — пространство. На выезде из тунеля поезд мчался мимо пейзажа с бесконечной по приметам и замершей — вечной стройкой. Но — в отличие от «Метро» Морозова — Васильев заводил в свое метро даму с собачкой на руках. А выводил из метро «Каштанку» — Елену Кореневу, которая, обернувшись к камере Олега, на ходу выпаливала (внутренний, то есть беззвучный) монолог Виктора Славкина — крик души съехавшей с катушек жительницы спального района, онемевшей, как если б она была собакой. Ее монолог сопровождали субтитры о том, какая она «неумелая», как прочла в метро заметку о летчике, точнее, вертолетчике, как ему написала, как узнала в ответном письме, что у него аллергия на шипучие напитки... а в подворотне ее дома всегда выпивают, и собачка рядом какая-то вертится... а бабушка читала ей на ночь «Каштанку», и дальше — по тексту: «Если б она была человеком, то сказала: «Нет, так жить невозможно. Нужно застрелиться».

Морозов, не выходя из метро, снимал конструктивистскую визуальную симфонию, озвученную «трагическим тенором» той эпохи, которая и этой созвучна. Васильев камерой Морозова снимал побег из метро на ветреную дорогу, упирающуюся в громадную заставу новостроек, где обитает Каштанка, вновь почувствовавшая в себе человека.

Если бы Олег не снял «Ленинград. Ноябрь» и «Следующее воскресение», то остался бы в талантливых учениках Анатолия Васильева. Но Морозов, не предав эту репутацию, выпрастал себя, несмотря на болезнь, на побег в своих фильмах в новые травмы (одиночества, эмиграции, ноябрьской демонстрации, постсоветских окраин), без которых его кино и немыслимо, и бессмысленно. Удивительно, но, сделав так мало, Олег запечатлел травмы времени, пространства, сообществ, интеллигентов и простолюдинов в особом фокусе: и съемки, и режиссерского рассказа.

Атмосфера в фильме «Ленинград. Ноябрь» возникает в интродукции — визуальной импровизации. Здесь освещенные окна, вид на залив, краешек набережной, разведенные мосты, портрет каменного ангела, адмиралтейская игла, растральная колонна рифмуются с драматургической «необязательностью» отношений, цементирующих настроение персонажей, имена которых совпадают с именами актеров, их сыгравших. За исключением чужака в Ленинграде — Максима, приехавшего из Германии, — Григория Гладия, который в те времена уже был на пути к эмиграции в Канаду. Максим навещает в больнице отца, не желающего видеть сына — не забыта давняя обида: женитьба Максима на немке, — а потом умирает. Максим встречается с бывшей женой Эрикой, переехавшей с новым мужем в Ленинград. И с немой девушкой Леной, ленинградской Каштанкой, с которой делит постель. Подобранная в Гостином Дворе Игорем, фарцовщиком, бедолагой (Игорь Кечаев), Лена-Каштанка живет в его квартире. Наташа (Наталья Коляканова) работает в больнице, где отходит отец Максима. Спустя время, не дождавшись прощения отца, его сын с Наташей долго-дол-

го идут по подземному больничному переходу за вещами умершего, которые Максим не забирает и, выслушав исповедальный, вдруг прорвавшийся монолог сдержанной медсестрички-лимитчицы, удаляется... Атмосфера потерь и находок намечает здесь прорву громадных ущербов. Эти ущербы зависают в тщедушных перегородках между немотой девушки Лены, утепляющей пребывание Максима в отчужденно родном Ленинграде, и болтовней Никиты — Никиты Михайловского; между милой сердечностью этого сезонного рабочего-интеллигента и его мемуаром о соседе по

«Ленинград. Ноябрь», режиссеры Олег Морозов, Андреас Шмидт

сумасшедшему дому, который твердил, что родился в ГДР; между демонстрацией на Дворцовой площади и отбитой бородой сфинкса на Васильевском, «знаком народного восстания» (комментарий островного Прохожего с тростью). Они же свидетельствуют о персональных и социальных разломах, растравляющих каждого персонажа и восприятие каждого объекта ленинградских экстерьеров-интерьеров зрителями этой картины. Все здесь есть. И все — не идет, распадается.

Развалившееся время сфокусировалось в пустотах и рифмах пространства. Здесь реющий на парапете красный флаг откликнется демонтажом портрета Энгельса на следующий после демонстрации день. Здесь квартира старого скульптора Нины Ильиничны с бюстами Ленина, Платонова, Солженицына, который, говорит она, уже отходя, будто в блокаду, в постели, «собирался в Россию, но так и не собрался», аукнется в гершвиновской мелодии трубача из кафе, где собираются, нежась в общении, глухонемые горожане. Здесь опасная настырность жалкого беспризорника, вымогающего в подъезде деньги, отзовется в бесприютном образе медсестры с тонким лицом «петербурженки» Колякановой. И — в уверенном, однако неудачливом персонаже Гладия, упускающего (из рук, из виду) все «и здесь, и там» — по обеим сторонам границы.

Ленинград, ноябрь, 1990 год. Состояние времени, настроение места, лица изгоев и ангелов.

«Следующее воскресение» — портреты умерших пропойц, наркоманок, которых успел снять на память Морозов. Образ будущего без настоящего. Атмосфера прошлого без будущего. Эпиграф из Шекспира («Умереть, уснуть, уснуть и видеть сны») режиссер закольцует финальным монологом не-

коей Тани, обожающей сны, ибо сны — «такая отдушина». Как кино. Или — смерть.

Ничего, казалось бы, общего нет между забулдыгой Женей (из документального «Следующего воскресения»), переселенцем в Калининградскую область после войны, и Игорем (Игорем Кечаевым из игрового «Ленинграда. Ноября»). Разве что оба курят папиросы. Но какая-то интимная, немыслимая связь все-таки есть между издерганным нагловатым ленинградцем и... калининградцем, который — информирует голос за кадром — «умер от тоски и оди-

«Следующее воскресение»

ночества». Олегом Морозовым эта связь не исключается. Потому что его камера не разглядывает персонажей «Следующего воскресения» — их настоящее время нельзя рассмотреть, его уже нет. Он снимает промежуток времени до настоящей смерти своих персонажей. Но снимает как историю их жизни после жизни.

Другой избранник Олега по имени Витя погиб от тюрьмы и чахотки. Этот пастух и рецидивист — каково сочетание склонностей! — умер от болезни интеллигентов. Связь эту — на тотальных и при этом не профанных разрывах — Морозов подчеркивает. «Спустя сто лет после смерти Чехова от чахотки умер и безвестный Витя. Попросил заварить тюремный чай. Когда чифирь был готов, Виктора уже не было». Но в кадре он еще живой. Еще переправляется (!) по водичке, на лодке, освещенной пылающим — агонизирующим закатным солнцем. Хотя в эту минуту — уведомляет закадровый голос — он уже мертвый. Но кадры, которые сняты при жизни, а показаны после смерти этих людей, потерявших задолго до съемок свой человеческий облик, обращают будущее — следующее — воскресение в миг просмотра картины. В иллюзию настоящего времени.

В калининградской деревне, где снимал своих живых мертвецов Морозов, еще помнят фашистов. А своих пропойц, выпивающих на спор литры самогона, оставляя детей сиротами, называют «фашистами недобитыми». «Тема фашистов» на окраине Кёнигсберга звучит у Морозова провокативно, а к финалу — в новелле о копателях клада в кирхе — недвусмысленно, намеренно, жестко. Так фильм разрастается в притчу не только о жизни и смерти,

но о прошлом, без которого нет настоящего. И — о будущем, воскрешающем прошлое.

Кто-то — мы его видим, а слышим, что, застав одну из своих подруг с мужчиной, выбросил ее из окна второго этажа и помчался к ней с топором. Двадцатилетний Саша, которого мы не увидим, отравился насмерть водкой. Зато Олег познакомит нас с его отцом, нашедшим успокоение с молодой женой Саши. С той, которая любит сны больше жизни — у них (в отличие от других героев картины) такой богатой и чистой. Олег снимает парочку в бане.

«Следующее воскресение»

Умершим алкоголикам вторит сюжет о девочках-наркоманках. О Юле, которая умерла от простуды, потому что мать не в больницу ее отвезла, а привозила домой героин. Об Оле, накачивающей себя, чтобы «не чувствовать внутреннюю боль». О мечтах этих барышень, чтоб сгорел цыганский табор, который поставляет наркотики. О смерти Юли, при виде которой в гробу дед-сосед из подъезда разочарованно усмехнулся: «Какая же она молодая?» Но мы об этом услышали, а увидели — еще молодую. В следующем воскресении. В картине Морозова.

Режиссер показывает «приход», но смертью, за ним последовавшей от непогашенной сигареты, в дыму которой задохнулась в машине еще одна наркоманка, пренебрегает. Он снимает одновременно — и в этом интимная сопричастность Олега к своим персонажам и тайна его фильма — *после жизни, однако до смерти. Получается и постдокументальное, и неигровое кино.*

Морозов, я думаю, предчувствовал, что «старое» неигровое кино *не идет*. И поэтому попробовал его интуитивно расширить, обыграв само время событий. Использовать ресурсы игрового рассказа, чтобы раскрыть не поверхностные возможности документального. Известен опыт режиссеров-игровиков, которые — по пути к достоверности или к обобщенному и ненасильственному (монтажом, например) постижению реальности — обращаются к парадокументальным приемам. Морозов действует иначе. Не отменяя специфику неигрового кино, он шершавит, так сказать, его потребностью в игровом начале. А это значит, что он предъявляет иное понимание автор-

ской воли, иначе обращается с пониманием времени, с персонажностью реальных людей, со следами другой, не документальной образности. Закадровый текст играет здесь не только информационную, но драматургическую роль, конфликтную изображению. Зная, что эти люди (с которыми Морозов работает как с персонажами в предлагаемых режиссером обстоятельствах) умерли, мы иначе на них смотрим. А значит, иначе воспринимаем документальную съемку.

В самом названии последнего фильма Морозова заложена метафора — способ смотрения. Таким образом время жизни/смерти запечатленных персонажей и время постпросмотра документального материала, представленного в обратной перспективе, протекает как бы в двойном «не синхроне». Этот эффект обеспечивает восприятие «Следующего воскресения» в непривычном для документального кино измерении времени.

Морозов снимает исповедь Жанны: «Как завязать? Это конец. А жить-то хочется». И монтирует с ее фотографией на памятнике. А пропущенную на экране смерть озвучивает — в кладбищенском кадре — текстом о том, что Жанна, решив завязать, получила от знакомого таксиста четыреста долларов на косметику и колготки, но на эти деньги сделала себе «золотой укол».

Теперь — по замыслу Морозова — наступает время коды. Начинается перпендикулярный сюжет. Во дворе разрушенной кирхи два копателя — толстый и тонкий — ищут металлоискателем клад. Попадаются гвозди, монетки... «Немцы, они — барыги по жизни». — «Опять кости?» — «Рука... На бульончик». Они едят консервы, не отряхнув прах «осквернивших» их грязные руки костей. Жажда наживы буквализирована жаждой жизни. Жаждой — по тексту копателей — «денег и выкопать немцев побольше». На этом месте Морозов оставляет своих новых — живучих героев и монтирует встык опять баньку, вернее, предбанник с уже знакомыми персонажами. Таня ржет, глядя в телевизор. Его экран мы не видим. Вдруг с лица Тани спадает смеховая маска-гримаса. Теперь мы видим хронику молодых оркестрантов-фашистов. Звучит Вагнер. Режиссер его прерывает и возвращается к копателям, нарывшим «кучу костей... для ухи». Олег прямолинейно, не прекраснодушничая, восстанавливает «связь времен», которая не давалась супергерою той трагедии, откуда он выбрал цитату в эпиграф к своему фильму. А потом снова переносится в баньку, где «очищает» Танино тело зернами кофе, которое она, возможно, беременная (!), омывает, углубляясь в рассказ, как классно рассматривать сны... Или, может быть, умереть, в них погрузившись...

Олег экранизирует реальность, в которую трудно поверить, разве только как в сон, или в иллюзию жизни этих далеких, незнакомых, погибших задолго до смерти людей. Но... где-то, ближе к последней части фильма он вклеивает «ненужный», как бы случайный, коротенький план: отец умершего Саши, охотник и несентиментальный самец, скосив в помертвевшую травку глаза, говорит: «Через два дня ноябрь, а одуванчик желтый. Кому-нибудь показать...»

Этот остаток чего-то, как «загадка природы», живого, почти невидимого и не нуждающегося в комментарии, удивлял в зябком пространстве «Ленинграда. Ноября», где куксились интеллигенты, которых на время пригревала жизнелюбивая немая бродяжка. Этот же след — внутри предельного, на отшибе запредельного опыта — остается в «Следующем воскресении». В ирреальном времени, когда оживают мертвые лица, перемещенные — благодаря внимательной и бесстрастной камере Морозова — души испитого, исколотого населения Калининградской области.

«Через два дня ноябрь, а одуванчик желтый. Кому-нибудь показать...»

АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ

Вместе

Олег Морозов.
Фото И.Верещагина

Я репетировал «Серсо» на Таганке. Зимой 83-го, но, может быть, в декабре 82-го появляется Олег Морозов. Просит разрешения снимать репетиции. Показывает свои фотографии. Замечательные. Приходит с камерой на Таганку и на мои уроки в ГИТИСе. Анатолий Васильевич Эфрос позволил мне вести на его курсе занятия на педагогическом равенстве. Эфрос тоже разрешил Олегу бывать на его уроках. Так появились фотографии студентов, педагогов этого курса.

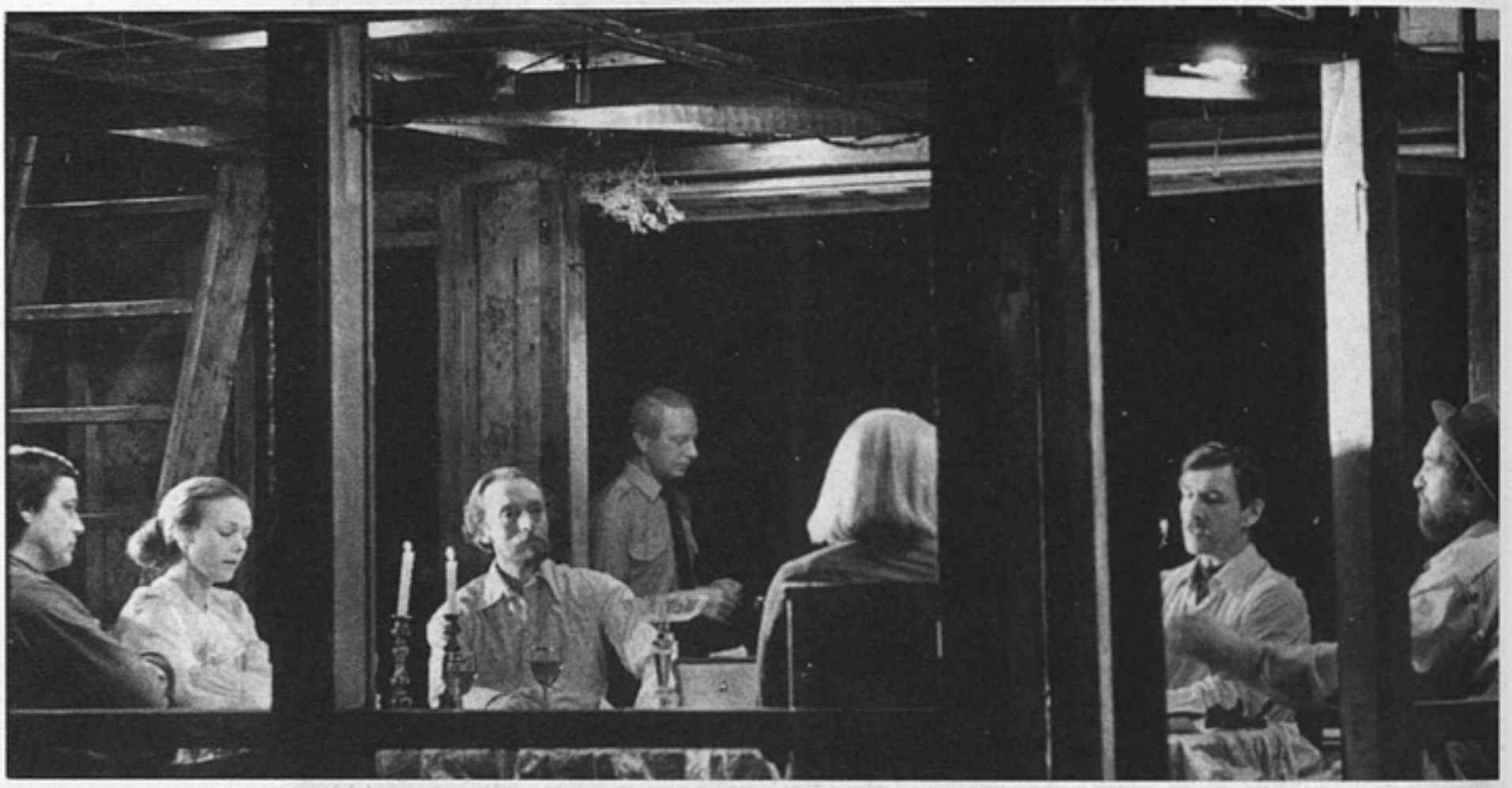
Олег ведет себя неожиданно. С какой-то необычной любознательностью. В конце концов... снял... чего же еще? Но он продолжал любопытствовать. Зимой наша аудитория — кажется, под номером 407 — была густо-синего цвета. Смешная, беспокойная аудитория с большими окнами, за которыми — охлаждающая белизна.

Олег приглашает меня в общежитие ВГИКа. Приезжаю. Показывает фотографии. Я разрешаю ему вести себя на репетициях более свободно, двигаться с камерой, не думать о том, что «помешает рождению высокой продукции».

Оператор, мне кажется, должен быть обязательно маленького роста. Я никогда не изучал этот вопрос, но у такого оператора есть несколько преимуществ. Первое — точка съемки. Если он небольшого роста, у него самая полезная и уникальная позиция — уровень, где находится объектив. Полфигуры помещается в размер кадра, не надо ни задирать, ни опускать камеру. Второе преимущество — незаметность. Маленький оператор как бы неказист, и когда он ковыряется «между великими», то в конце концов перестает их беспокоить. Ну, мушка летает какая-то... Когда мы в середине 80-х снимали большой материал для «Каштанки» в метро, пассажиры тоже не особенно раздражались.

Они, наблюдаемые, не усматривали никакого происшествия, в котором оказались участниками.

Третьим преимуществом Олега был его чрезвычайный интерес к совсем разным людям. Можно сказать, к маргиналам, с ними он всегда находил язык. И со мной нашел. Для меня он поначалу был посторонним человеком, чужим. Но дружба как-то организовалась. В середине 70-х я снял огромный документальный материал на 16-*мм* пленку. Поехал в фольклорную экспедицию с другом-филологом в Архангельский край, на северную Двину. Сдружились мы еще в армии, теперь он умер. Тогда я впервые взял в руки камеру. Материал напечатали, в Московском университете дали проектор, я позвал Олега домой, Надя[1] сделала обед, мы повесили на стенку простыню. Олег отсмотрел шестичасовой материал, расстались мы поздно ночью. Думаю, это было началом доверия — не только дружбы, но и педагогического влияния. Он увидел во мне человека, от которого может кое-что взять. Оставаясь всегда по-настоящему самостоятельным человеком, Морозов стал моим учеником.



«Серсо» Виктора Славкина. Идея и оригинальная съемка: Олег Морозов. Режиссер Анатолий Васильев. Московский театр драмы и комедии на Таганке

Я смотрел материал репетиций «Серсо» в кинозале ВГИКа. Олег сказал, что у него есть еще материал, снятый в больнице. Я впервые пришел в монтажную ВГИКа и сел за пульт «Одессы». До этого я работал с монтажерами, но на телевидении, на другой аппаратуре. «Клиника» стала первым фильмом, который Олег монтировал вместе со мной. У него был свой вариант, но я предложил путь, по которому можно скомпоновать и распределить весь материал. Он работал по многу часов. Я приезжал после долгих часов репетиций во ВГИК, и мы монтировали до поздней ночи. Взаимная была работа. Тогда вокруг меня стали собираться молодые операторы, режиссеры. Они хотели показать свои работы. Но Олег не всех пускал, как-то оборонялся. Ну вот... «Клиника» — пронзительная работа о пациентах. Олег стал интересоваться такими людьми. Его вообще всю жизнь занимало не только смешное или милое, но отвратительное, уродливое. Однако его камера преображала это отвратительное в эстетический объект.

Отснятого материала репетиций «Серсо» было очень много. А я жадный, выбрасывать не люблю — возможно, это моя проблема. И старался все упаковывать в кинорассказ. Зимой 1993 года Алла Балтер и Эммануил Виторган ушли из театра на Таганке, где работали со мной, в театр Маяковского. Вместе с сюжетом репетиций Олег снимал Аллу именно в этот период... У него есть

[1] Надежда Калинина, жена А.Васильева. — *Прим. ред.*

долгий-долгий план: Алла идет по длинному таганскому переходу и выходит из театра...

Репетиции «Серсо», уроки с учениками были посвящены разработке игровых структур или позиций, не помню, как тогда я называл эти поиски, но мы пытались открыть новые приемы подачи действия, необходимые в связи с новой драматургией, новым героем. Работали в театре Станиславского, потом на Таганке, где нас принял Юрий Петрович Любимов, я репетировал «Утиную охоту», занимался педагогикой... Делалось что-то такое... существенное. И вместе с тем ничего не получалось. Поэтому фильм о репетициях «Серсо» я назвал «Не идет».

Мы с Олегом начали монтировать. По стилю этот фильм сделан разнообразно — с элементами комического немого кино. Три черно-белые части заканчивались выходом Аллы Балтер из театра на Таганке, а четвертая, цветная, завершала репетиции как бы шуткой. Эту последнюю часть предложил Олег. Мне очень понравилось.

Параллельно Морозов снимал что-то еще, показывал, я уже не вмешивался. Он жил собственной жизнью, со своими друзьями. Но вот я сочиняю сценарную заявку для двухчастевки, которую назвал «Каштанка». История очень простая: девушка едет в метро, вагон выезжает на свет, люди улыбаются, потом вагон опять оказывается в туннеле, мрачок возвращается, девушка выходит из метро, идет домой. Живет она в микрорайоне. Это жизнь собачки. И парафраз тех событий, о которых рассказывала пьеса Виктора Славкина. В монолог Наташи Андрейченко был вставлен фрагмент из чеховской «Каштанки». Мы начали снимать: нашли «старушку», собачку, зашли в метро. Из этой жизни в подземелье появились два фильма: «Каштанка» и «Метро», ставшее дипломной работой Олега, которую я представлял во ВГИКе.

Третью часть «Каштанки» я предложил снять десятиминутной панорамой. Наташа Андрейченко уже была в Германии, Лена Коренева перебралась в Америку, но возвратилась на короткий срок и согласилась на съемку. Я не хотел снимать ее монолог со звуком. Две части были набиты шумами, звуками метро. Когда мы оказываемся снаружи, звук растворяется в пространстве микрорайона. И человеческого голоса не слышно. Видим только артикуляцию. Я думал о субтитрах, но не был в них уверен. И все-таки на фестиваль документального кино в Питере отправили копию с субтитрами. Нам было сказано: «Ваш фильм не документальный, поскольку там есть игровой эпизод». Когда мы посылали «Каштанку» для отбора, субтитров не было. А для показа уже были напечатаны. Но пограничное — между документальным и игровым — кино не разрешается. Я тогда сказал: «Документ — это жизнь, а вмешательство режиссера — это смерть. Поэтому находиться между жизнью и смертью — самое правильное. Всякий раз, когда попадаешь в середину, случается что-то важное». Потом, гораздо позже, я хотел сделать копию без субтитров, но в финале на черном фоне пустить текст. Сначала всё увидят, а потом всё прочтут. Но не сделал.

В те годы Олег сдружился с Андреасом Шмидтом. Именно с ним он разрабатывал идею съемок «Метро» с музыкой Шостаковича. Но при этом Олег был теснейшим образом связан с нашим театром, воспитывался там как автор. В тот период театр тоже был на переходе: от «Серсо» к «Шести персонажам в поисках автора», от Таганки — к «Школе драматического искусства». И это тоже был путь пограничной территории. Олег снял мой монолог о Пиранделло, который раньше присоединялся ко второму акту и в котором я говорю вот о чем. Представьте: вы в сарае, сквозь щель в стене идет свет. Выше этого света темнота. И ниже — темнота. Все, что происходит сейчас, находится на этой узкой плоскости светового потока. Это и есть промежуток. Олег, я уверен, о нем тоже думал. Хотя оставался самостоятельным художником. Его личное начало было очень сильным. И он всегда был очень критически настроен к противнику.

Дальше наши пути расходятся. Олег уехал в Германию, мы виделись редко. Я знал, что он начинает болеть. Когда-то он рассказал, что подцепил

туберкулез костей в армии: ночевал на побережье... на мокром песке. Жаловался на боли в суставах, но раньше это никак не отражалось физически, внешне. А теперь болезнь прогрессировала. Он время от времени звонил, но я не общался, как полагалось. За неимением времени, да и жизнь как-то разводила. Он присылал какие-то материалы, относился ко мне все так же, с сыновней признательностью. Подшучивал надо мной... над моей... такой... занятостью. Прежде я находил время, чтобы полтора часа добираться до ВГИКа, а ночью домой возвращаться...

«Следующее воскресение» он передал мне за полгода до фестиваля, на котором фильм показали. Я тогда не посмотрел. Все откладывал... Увидел после его смерти. Олег снял, нет, снимал он давно, а теперь сложил настоящую христианскую картину. Он мучился, жил на границе между жизнью и смертью, и его путь отозвался в этом высказывании.

«Следующее воскресение» — это «воскресению чаю», это воскресение мертвых. Жизнь в будущем. Это грешники во втором пришествии. Это спасенные души по их святости и греху в жизни земной. Замечательная совершенно картина. Поэтому невозможен никакой злой и критический взгляд на экран, когда наблюдаешь за событиями жизни персонажей и сопереживаешь им. Это взгляд моральный, и он — аморальный, потому что не христианский. Поэтому всякий, кто именно так смотрит картину, никогда не будет рядом с материалом. Никогда с ним не сроднится. Но материалом для фильма оказываются рожденные во тьме внешней и проживающие жизнь во внешней тьме. Для того чтобы в следующее воскресение быть в свете не вечернем. Вот что Олег вложил в этот материал за долгие годы своей жизни. И за время своей жизни с героями этого фильма.

Не называя разных театральных режиссеров, я хочу сказать, что мне никогда не нравились на сцене ни «человечки», ни деревенька. И мне никогда не нравился нежный взгляд на русского чудачка. Я никогда не мог этого ни понять, ни признать. И всегда был против этого. А это значит, что был против самых важных театральных произведений последних десятилетий. Но я никогда не скрывал такого отношения. После того материала, который я снимал на Северной Двине (назывался «Старинные песенки»), после тех людей, которых там увидел, после жизни, которую я прожил на Алтае, в Западной Сибири, на Дальнем Востоке, в Пензе, Орле, Туле, Баку, Казахстане, то есть после жизни внутри как бы угольного порошка, который просыпался с облаков на... «белокурые плечи», я не мог принять театральную деревеньку и чудиков. Но один раз мне пришлось совершить поступок — сделать работу про таких человечков. И растворить их в русском таком, нежном, напевном лиризме. Но сделал я это потому, что меня выгоняли из ГИТИСа. Передо мной стоял выбор: продолжить обучение режиссуре или прервать его. И я срочно на втором курсе поставил рассказ Василия Макаровича Шукшина «Кукушкины слезы». Легко сделал. И остался в институте.

Но у Олега совершенно другой уровень подачи человека. И он оказался способен на такой уровень только потому, что сам находился в пограничной ситуации. Он хорошо знал, что такое жизнь и смерть, любовь и ненависть. Особенно поразителен эпизод, в котором вскрывают землю Калининграда в поисках клада. И оживает то, на чем Калининград стоит. Оживает образ свастики и фашизма. Фильм «Метро» заканчивался длинным общим планом, в котором оживали образы звезды и коммунизма. Образы, на которых «стояло» метро. Получался, как и в «Следующем воскресении», очень глубокий срез. Срез причин и последствий...

Олег ушел не только потому, что болел. Ушел человек не вписавшийся. У времени нет необходимости в таких людях . Но после смерти он в историю впишется.

Записала Зара Абдуллаева

АНДРЕЙ ДЕМЕНТЬЕВ

До следующего воскресения!

«Следующее воскресение»

В полутемном коридоре «Ленфильма» меня останавливает странного вида паренек. Остренький носик. Маленькое личико — какое-то прозрачное, что ли. Одежда болтается, как на вешалке. Причем вешалкой этой будто кто-то специально помахивает — то тем боком повернет, то этим. Ногу паренек подволакивает, руки плохо слушаются. Похоже на последствия полиомиелита.

Понимаю, что уже неоднократно видел его сегодня, бегая по кабинетам и этажам. На такого трудно не обратить внимания.

И тут он произносит знакомым высоким голосом:

— Что, Андрей, не узнал меня?

Не может быть! Это ведь не может быть Олег Морозов! Нельзя так измениться за те несколько месяцев, что мы не виделись! Краем уха я слышал, конечно, про какую-то там болезнь. Но чтоб настолько...

Ту, предыдущую нашу встречу я как раз помнил очень хорошо. Уж больно день был запоминающийся — 19 августа 1991 года. Полюбовавшись с утра на «Лебединое озеро» и крупный план дрожащих рук гэкачеписта, я отправился в Дом кино. В то утро в Москву приехала киногруппа Алексея Германа, занятая подготовкой грандиозного проекта «Хрусталев, машину!». Помимо прочего Герман планировал посмотреть — и сотрудникам показать — фильм Шахназарова «Цареубийца». Там действие отчасти происходит в сумасшедшем доме, как и в сценарии «Хрусталева». Просмотр был назначен в Малом зале Дома кино. Пока готовили копию, группа устроила тут же, в зале, импровизированное производственное совещание.

А мы с Олегом, уединившись на заднем ряду, обменивались новостями — теперь-то, когда он перебрался в Питер, виделись уже не так часто, как раньше. Он рассказал, что согласился пойти главным оператором на «Хрусталева», задвинув на время свои режиссерские амбиции, потому что — ну как? Сам

Герман ведь пригласил. Значит, есть надежда стать частью чуда, правда? К тому же, Олег считал себя еще и в некотором долгу перед Германом: именно у него на студии Первого и экспериментального фильма Олег недавно дебютировал как режиссер полнометражной картиной «Ленинград. Ноябрь».

За разговором я, естественно, все поглядывал на Германа. Впервые видел живую легенду так близко. Но и легенда частенько поглядывала на меня – единственного постороннего в зале. Очевидно, приближалась сцена фирменного германовского гнева, о котором я был немало наслышан, дожидаться которого не стал и ретировался, договорившись с Олегом встретиться ближе к вечеру. Но — не судьба. На улице я попал в людские водовороты, увидел троллейбусы, преграждавшие дорогу танкам... Творилась История. Стало как-то не до кино.

...И вот в ленфильмовском коридоре человек, почти ничем не напоминающий Олега, рассказывает, как вскоре после августа редкая форма артрита вывернула ему суставы. Как все тело заполнила непрерывная боль. Не то что камеру держать — просто на ногах стоять с каждым днем становилось все труднее. Он боролся, подвергал себя чудовищным процедурам. Герман ждал до упора. Потом все сроки прошли. Олег ушел из группы, не сняв ни единого кадра, задолго до конца подготовительного периода.

С операторами на «Хрусталеве» вообще была отдельная непростая история — и до, и после Олега. Герман ведь поначалу и думать не хотел ни о ком, кроме Валерия Федосова, с которым они вместе сотворили «Лапшина». Но планы эти оборвала случайная (так говорили) пуля, настигшая Федосова на съемках в «горячей точке», в Средней Азии. После Морозова был еще Сергей Юриздицкий. Учитывая немалый интерес Германа к творчеству Александра Сокурова, вроде выглядело вполне логично — взять сокуровского оператора. Но — нашла коса на камень. В ходе очередного творческого спора Юриздицкий объяснил классику, что для любого стоящего оператора работать с ним – по нынешним временам — чистая благотворительность. Смелого человека Юриздицкого (тут же получившего фирменный гнев по полной) сменил надежнейший Владимир Ильин — когда-то он снимал «Торпедоносцев» по сценарию Германа и Кармалиты.

К чему это я — оцените, в какой удивительной цепочке был звеном Олег Морозов! И какая изощренная несправедливость со стороны высших сил – оператора от бога лишить возможности держать камеру! В такой момент! А ведь ему было очень важно ее держать самому, даже когда он выступал в качестве режиссера. Бывают, знаете, такие режиссеры, которые помимо собственно режиссуры обязательно должны в фильме делать что-то руками. Не то чтобы Автор Авторович — типа Чаплина или того же Сокурова — а вот Питер Хайамс, например. Обычный, вроде, голливудский режиссер второго ряда. Боевики свои почему-то предпочитает снимать еще и как оператор, невзирая на связанные с этим профсоюзные проблемы. Или какой-нибудь Джон Карпентер — фигура не менее мейнстримная — сам пишет к своим фильмам музыку. Такую музыку и такую картинку, кажется, им любой профессионал написал и снял бы — ничего там особенного нет. А вот не могут они без этого.

Так и Олег. На своем фильме доверить камеру кому-то другому? Нонсенс.

Не понимаю, как он вообще пережил этот поворот судьбы. Обрушилось все, что составляло основу жизни. Прервался путь, который он сознательно через эту жизнь прокладывал. Олег знал себе цену как художнику, но знал и то, что для осуществления высоких амбиций необходимы настоящие учителя. Еще и поэтому он пошел оператором к Герману. А до того несколько лет снимал для Анатолия Васильева. Услышал во ВГИКе (где учился на операторском) лекцию Васильева, оценил масштаб этого человека и пришел к нему со своими фотографиями. Васильев тоже сразу понял, с кем имеет дело.

У фотографий Олега было это свойство — они, действительно, многое рассказывали об их авторе. Хорошо знакомый мне эффект — из-за него мы и подружились. Привел Олега Борис Юхананов, в то время — ассистент Васильева на спектакле «Серсо». Двенадцатикомнатная коммуналка с пятиметровыми сводчатыми потолками на Овчинниковской набережной (до революции — цех завода смирновской водки, тут этикетки наклеивали) всегда была полна народу. Соседей почти всех уже выселили (здание было аварийным), и их место заняли мои богемные друзья... Перестроечные власти забыли про этот дом, и семь счастливых лет нас никто не трогал. Жизнь была устроена примерно так: в одной из комнат идет сейшн Кинчева или Башлачева, в другой репетируют Клоделя или Пинтера, в третьей лепят и обжигают фарфор... В той решают философские проблемы, в этой просто выпивают... Потрясающее было место — вплоть до 1990 года, когда власти осознали, что такое недвижимость в центре Москвы, и очистили от нас помещение.

Олег сразу забился куда-то в угол, и весь вечер его было не видно, не слышно. Время от времени он фотографировал — иногда открыто, иногда стараясь прятать аппарат. Короче, сидит молчит, в веселье не участвует, из-под полы всех снимает. Догадайтесь с трех раз, кто такой?

Народ решил — ну и пусть. Смотрите, органы, как мы замечательно живем, и завидуйте! Потом Олег принес фотографии. Одного взгляда было достаточно, чтобы вопрос про органы отпал. С ними у этих фото была биологи-

«Следующее воскресение»

ческая несовместимость. Чистыми руками, горячим сердцем и холодной головой такое не снимешь. Олег стал своим. И мы тоже стали своими для него — а сближался-то он мало с кем.

С Васильевым они тогда делали «Каштанку». Я им даже одолжил для эпизода в метро свою собачку Ни Шу, полубезумную болонку мужского пола. (С тех пор при виде Васильева Ни Шу прятался под кровать и не вылезал до его ухода. Режиссер-тиран, понятное дело.) У Васильева не было еще своего театра. И свободное от репетиций «Серсо» время он решил посвятить экспериментам с кинематографом — благо Олегу во ВГИКе выдавали немного пленки для этюдов на освещение. На эту пленку они и сняли без всяких денег «Не идет», «Больницу» и «Каштанку». «Больницу», к сожалению, так и не удалось довести до кинокопии — мы смотрели ее на двух пленках (то есть изображение и звук — раздельно). Впоследствии одна часть (из трех) была испорчена, а потом и вовсе пропала во вгиковской фильмотеке. Очень жаль, там было так интересно все придумано! Первые минут пятнадцать шли в полной тишине, то есть звуковой дорожки вообще не было. Потом врач ронял перчатку, она неожиданно звучно шлепалась о кафельный пол, звуковая палитра к финалу все более обогащалась — и в конце камера уже под джазовую композицию, освобожденную от бытовых звуков, вылетала из замкнутого больничного пространства на заснеженную улицу. Таким образом, зритель вовлекался в ощущения пациента, преодолевающего в больнице шоковое состояние.

Два вгиковских фильма, которые Олег снял потом, естественным образом выросли из их совместного с Васильевым творчества. Изучение московского метрополитена для «Каштанки» дало в результате мощную десятиминутку «Метро», прогремевшую на всех студенческих кинофестивалях. А действие фильма «Лео», конечно же, разворачивалось в больничных интерьерах. В конечном итоге картина получила название «Клиника» (вероятно, поначалу Олег пытался избежать слишком откровенной переклички с «Больницей», а потом махнул рукой).

Помню реакцию Васильева на «Метро». Посмеиваясь, он говорил:

— Я же просил его снять этот кадр для «Каштанки»... А он мне доказывал — нет, невозможно. И вот, пожалуйста. Все возможно, оказывается.

Речь шла о долгом подъеме на эскалаторе. Даже не столько подъеме, сколько *вознесении* — сквозь строй по-имперски помпезных ламп. Ворчание Васильева не могло скрыть его явного удовлетворения от того, что кадр-то у Олега наконец получился. Значит, правильно было задумано.

Реакция очень характерная, кстати, для его отношений с учениками.

Олег был очень дружен с Ренатой Литвиновой. Не случайно «Ленинград. Ноябрь» оказался первым ее сценарием, превратившимся в фильм. Тогда трудно было вообразить, что такого рода тексты можно напечатать в России где-либо, кроме разве журнала «параллельщиков» «Синефантом». Не говоря уж об их экранизации.

Помимо Олега на этом фильме был еще один режиссер — немец Андреас Шмидт (он же значился и в титрах «Метро»). Уже к середине съемочного периода эти два режиссера не только не здоровались, но предпочитали друг с другом вообще не встречаться. Каким образом в итоге фильм получился таким стройным и цельным? Загадка. Действие крутилось вокруг ноябрьской демонстрации трудящихся — обязательном атрибуте советской жизни. Морозов снял ее так, что если бы остался лишь этот один эпизод, уже вышел бы шедевр документалистики: грандиозный мертвый ритуал, свидетельствующий о распаде системы-монстра, породившей его. И что же вы думаете? Та демонстрация-таки реально оказалась последней! Не успей Морозов — на следующий год снять этот фильм было бы просто невозможно.

Ленинград, подошедший к своему ноябрю. Дальше — зима, конец цикла, финал этой жизни. Совсем скоро Ленинграда не станет, исчезнет и стра-

на вокруг него. Все изменится до неузнаваемости. Ясное, спокойное, хоть и немного грустное предчувствие читается в знакомых питерских пейзажах, в лицах знаковых персонажей питерско-московской тусовки — да и в главном герое, которого сыграл Гриша Гладий. Звезда васильевского театра (не один год, кстати, проживший с женой и дочерью в коммуналке на Овчинниковской) сыграл здесь эмигранта — и уже через год Гладий переберется в Канаду насовсем.

Если присмотреться к действительности внимательным взглядом художника, результатом обязательно окажется пророчество.

Напророчил Олег, к сожалению, и самому себе. Умер он под Калининградом, где провел без малого два десятилетия, изредка делая об этом немецко-российском городе документальные фильмы для немецкого ТВ. В «Следующем воскресении» он исследовал переходную территорию между жизнью и смертью — и сразу после этого ушел. Конечно, он вовсе не собирался умирать, у него была куча планов, был сценарий большого художественного фильма (о том, как «черные копатели» вскрыли могилу Канта в Калининграде), но почему-то именно такая тема заинтересовала его напоследок. Он-то не знал, а художник в нем — знал. И все сказал в фильме. Но до времени остался неуслышанным.

Кроме своей дружбы Олег сделал мне еще один драгоценный подарок, имеющий отношение к фильму «Хрусталев, машину!». Роль беспризорника в «Ленинграде. Ноябре» сыграл в девятилетнем возрасте мой сын Миша. Его персонаж жил под крышей старого питерского дома. И в этом доме у него имелся враг (Игорь Кечаев), которого беспризорник дразнил в меру нецензурно: «Жопа с ушами!» Когда моего Мишку впервые попросили изо всех сил это прокричать, он поначалу не поверил своему детскому и актерскому счастью. Ну а когда поверил... Крикнул так, что через несколько лет это вспомнил Алексей Юрьевич Герман, подыскивавший мальчика на главную роль в свой новый фильм. Отсмотрев сотни мальчиков, он вдруг попросил найти ему того, «который про жопу талантливо кричал. Вроде по возрасту как раз уже должен подходить». Творение Морозова Герман помнил прекрасно — с него начиналась история студии ПИЭФ.

Мишка был утвержден, сыграл в великом фильме. А несовершеннолетнего на площадке — по закону — должен был сопровождать воспитатель. Этот контракт подписал я — и в результате провел на съемочной площадке у Германа больше года. Видел чудеса. Но это уже отдельная история.

Спасибо тебе, дорогой Олег! До следующего воскресения!

Кинопроблемы.doc

РОССИЙСКОЕ ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО КАК РЕАЛЬНАЯ ДРАМА

2-й «Артдокфест» прошел в Москве с сенсационным зрительским успехом. Изумились сами организаторы фестиваля — никто не ожидал, что публика так изголодалась по неигровому кино. Напротив, похоже, документалисты смирились с тем, что их фильмы практически не имеют шансов дойти до зрителя, что это элитарный вид искусства, которому суждено бытовать в гетто фестивалей, пусть и международных. По сути дела, фестивальный канал едва ли не единственный способ дистрибьюции российского документального кино. Однако успех «Артдокфеста» и устойчивый зрительский интерес к движению «Кинотеатр.doc» сигналят о том, что обратная связь, вне которой неигровое кино задыхается, может возродиться и дать импульс к преодолению кризисных явлений в этом сегменте кинематографа. А они есть. И как же им не быть, если российское неигровое поставлено в условия, когда грубо материальная проблема выживания отодвигает на задний план проблемы собственно искусства.

Нам показалось, что пора прозондировать ситуацию в документальном кино, чтобы и сами творцы, перекликаясь из разных городов России, услышали друг друга, сойдясь на журнальных полосах. Нашим респондентам были разосланы по электронной почте вопросы редакции и текст Александра Гутмана, присланный в редакцию по инициативе автора. Увы, под самый занавес обнаружилось, что консенсуса мы не нашли: Александр Гутман не принял редакторские предложения и отверг журнальный формат, обозначенный в рассылке. Несмотря на досадное недоразумение, мы благодарны режиссеру — пусть и не все откликнулись на его полемический текст, но роль детонатора, запустившего дискуссию, он сыграл. Мы оставили ссылки на А.Гутмана, тем самым сохранив его присутствие в дискуссии.

Ниже — вопросы, предложенные нашим авторам.

1. В течение последнего года в текстах и дискуссиях о неигровом кино все чаще мелькает слово «кризис». Прокомментируйте, пожалуйста, это наблюдение. Какие конкретные события и процессы свидетельствуют о кризисе или опровергают его?

2. Насколько конкурентоспособно отечественное неигровое на международных кинофестивалях?

3. Какие действия, на ваш взгляд, необходимо и возможно предпринять, чтобы вывести документальное кино из нынешнего состояния? Или это исключительно вопрос времени?

4. Какую роль в процессе выхода из кризиса вы отводите государственной помощи?

**5. В постсоветской России возникло несколько фестивалей неигрового кино, в том числе и международных («Послание к человеку», «Флаэртиана»). Лидером фестивального движения с советских времен остается екатеринбургская «Россия». Учрежден национальный приз «Лавровая ветвь», во второй раз проведен «Артдокфест».
Как работают фестивали на развитие неигрового кино? Влияет ли полученная там награда на продвижение фильма в ситуации отсутствия проката неигрового кино? Почему телевидение практически не показывает лучшие документальные фильмы, предпочитая им псевдодокументальную продукцию собственного производства?**

6. В отечественной документалистике родилось новое направление, именующее себя «Кинотеатр.doc». Как вы оцениваете это движение? Есть ли принципиальные различия между «реальным» и «действительным кино»?

На вопросы анкеты отвечают режиссеры Анатолий Балуев, Владимир Герчиков (президент Гильдии неигрового кино и телевидения), Борис Караджев, Сергей Лозница, Сергей Мирошниченко, Павел Печенкин, Алексей Погребной, Марина Разбежкина, Владимир Ярмошенко и критики Виктория Белопольская, Виктор Матизен, Сергей Муратов.

ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ

Вода и плесень

1. Имея прямое профессиональное отношение к созданию документальной телепродукции, оставляю ее с самого начала за скобками. Неигровая телепродукция отношения к неигровому кино не имеет, решает иные, чем неигровое кино, задачи, стремится к совершенно иным целям и воздействует на иные зрительские рецепторы. Поэтому все нижеследующее относится лишь к неигровому кино, создаваемому вне телевизионного заказа.

А универсальным ответом на заданный вопрос, по моему глубокому убеждению, может стать перечень лучших российских документальных фильмов, к 100-летию российского кинопроизводства выпущенный в качестве DVD-коллекции студией АМА при финансовой поддержке (что-то мне подсказывает, стопроцентной) кинодепартамента Минкульта. О, он упоителен, этот перечень! Не буду утомлять читателей полным списком, лишь сообщу, что примерно 30 процентов вошедших в него фильмов созданы самой студией АМА, ни разу, на моей профессиональной памяти, не отличившейся созданием хоть сколько-нибудь любопытного произведения, еще пять — явно аффилированной с ней студией «Черный квадрат», о деятельности которой я вообще не слышала никогда. Безусловно, Эверестом этого DVD-цинизма стало включение в число лучших российских документальных фильмов неведомого ранее шедевра «Евразию связующий Алтай» 2000-какого-то года выпуска. Фильмам Дзиги Вертова в перечне места не нашлось.

Ну, разве не ответ? В нем, как в народной песне, слилось многое: и принципы государственной политики в области поддержки и продвижения неигрового кино в России, и моральный облик граждан, активно эту поддержку потребляющих, и результаты деятельности кинодепартамента, и порывы деловой активности продюсерского цеха, и полная бесконтрольность в самодвижении всего вышеперечисленного.

Но если от образного ответа перейти к сухо конкретному, то выйдет следующее. Текущее положение вещей в нашей документалистике я не называла бы деликатным словом «кризис». И я уже писала на страницах «ИК»: российская документалистика не то чтобы переживает клиническую смерть. Нет, скорее, она влачит клиническую жизнь. То есть организм в целом работает, но совсем без участия центральной нервной системы. Действуют переферийные нервные окончания: какие-то студии неустанно что-то снимают, больше трехсот «фильмоназваний» в год еще недавно производилось, кинодепартамент Минкульта что-то финансирует, экспертная комиссия в нем как-то заседает. Но производится по большей части то, что можно смотреть только под общим наркозом. А главное, по преимуществу по телевизору. Что, по-моему, самое удушающее. То есть студии, производящие документальное кино при полном государственном финансировании, преступно часто производят телекино и приносят мне на канал «Культура» всю эту форматную муть, организованную вокруг закадрового текста. А то и вовсе с особым цинизмом — телесериал. То есть буквально — 4 серии по 26 минут. И главное, ровно про то, что и в уже сделанном тем же каналом «Культура». И не просто сделанном, а за два года до того. И дважды — дважды! — показанном в эфире. А в том нашем сериале, чудесным образом похожем на принесенный, было 16 серий. Совсем их не заметить, начиная производство собственного продукта, студии было вполне затруднительно. С другой стороны, а зачем замечать? Денег-то кинодепартамент дал. Но, обратим внимание, этот добрый и щедрый кинодепартамент дал деньги на телесериал... То есть совсем с глузда съехал — отринул функции центральной нервной системы. А с чего еще финансировать форматный телепродукт, не имея заказ от телеканала, с чего совсем не интересоваться, что финансируешь, никогда не вникать в произведенное и — самое щекотливое — финансировать по *кино*ставкам *теле*сериалы, выписывая сто рублей на то, что стоит тридцать?..

Ну, в общем, какие нам нужны еще свидетельства про критическое состояние организма российского документального кинематографа, если уже ясно, что фильмов много, а смотреть без жгучего чувства стыда фактически нечего?

Нет экспертной оценки заявок или экспертные выводы полностью игнорируются «деньгодателем». Фильмы, которые хоть как-то звучат в стране и за рубежом, неизменно — неизменно! — оказываются произведены без всякой поддержки кинодепартамента. Авторы, чьи дебюты прозвучали и были замечены, неизменно же не получают государственного финансирования своего следующего проекта.

Отсутствие компетентной экспертизы, отсутствие реального кинообразования (четыре киношколы в двух городах на страну с населением 140 миллионов человек), отсутствие стратегии в финансировании, активный изоляционизм (выведение с территории российской культуры зарубежных фондов и институций), отсутствие творческой среды (почти десятилетнее бездействие Союза кинематографистов как коллегиального института оценки и воспитания свежих сил) отдали неигровое кино на откуп отдельным энтузиастам, многие из которых не видят в неигровом кино профессионального занятия. Художественные идеи вымерли, художественных задач перед собой не ставят даже работающие/профинансированные.

Словом, документальное кино в России перестало быть ареной, на которой рождаются эстетические смыслы, поэтому оно не востребовано, не влиятельно, а для молодых кадров малопривлекательно.

2. Мне кажется принципиальным для начала понять, для чего ныне нужны/существуют фестивали. Очевидный признак сегодняшней культурной ситуации — замена оппозиции «плохо — хорошо» на «плохо — популярно». В общественном сознании, подточенном идеей рыночной востребованности каких-либо произведений, между «хорошо» и «популярно» устойчиво встал знак равенства. Кинофестивали в этой ситуации не определяют систему ценностей и даже не диктуют моду. Где, собственно, после Канна был востребо-

ван, скажем, румынский «4 месяца, 3 недели и 2 дня»? В какие пучины канули все победители Берлинале? Какие кинотеатры всерьез заинтересовались победителями Венеции, Локарно, Роттердама и еще трех тысяч фестивалей, успешно бытующих в мире? Иными словами, кинофестивали превратились в клубы с более или менее строгим фэйс-контролем (но фэйс-контроль выставлен на входе в любой из них).

Если принять это соображение, то ответ прост: да, отечественное неигровое кино конкурентоспособно, потому что у нас есть целых два режиссера-документалиста, признанных миром, обретших «членские карточки» клубов, их фильмы в клубах ждут и будут включать в конкурсы каждое следующее их произведение.

Если же рассматривать фестивальное движение в целом (все эти тысячи «кинофорумов», происходящих в мире) как своего рода альтернативный кинопрокат, как работу на определенный сегмент аудитории (а фрагментация аудитории тоже непреложная истина в сегодняшней культурной ситуации), то ответ будет еще короче: нет, неконкурентоспособно. Нашего неигрового кино как товара на этом рынке, с лейблом «российская документалистика», нет. Нет количественно: в фестивальных программах оно присутствует вяло. И нет качественно — как фаворитов фестивалей (о «целых двоих» режиссерах-брендах я здесь не говорю).

Объяснение все то же, что явилось ответом на предыдущий вопрос: российская документалистика не производит смыслы — ни художественные, ни социальные.

3. Необходим категорический и тотальный пересмотр принципов деятельности финансирующих документальное производство институтов. Включение компетентной экспертизы в процесс принятия решений.

4. Фокус в том, что документальное кино — аристократический вид искусства. Для его понимания (и наслаждения им) нужна особая культурная подготовленность в сочетании с живостью мировосприятия. В сегодняшнем апатичном, старомодном, идейно дряхлом и мелкобуржуазном, мещанском российском обществе столь аристократический вид искусства может существовать только при государственном финансировании. Независимое от госденег, успешно поставленное на конвейер неигровое производство демонстрируется ТВ. И что мы видим? «Вода» и «Плесень». Одна вода и много плесени.

5. В нашей стране фестивали неигрового кино определенно являются лишь возможностью публичной демонстрации последнего. Никакого влияния на его развитие они не оказывают. Главный приз, как вы утверждаете, лидера нашего фестивального движения — «России» — не помог авторам фильма «Мать» даже в такой малости, как получение скромного гранта от Минкульта на следующий проект. Возможно, есть смысл говорить о влиянии, производимом фестивалями на наличных документалистов... В этом случае — да. Скажем, мы на «Флаэртиане» (а я выступаю программером фестиваля) показываем безусловно лучшее актуальное документальное кино мира и, таким образом, надеюсь, влияем на кругозор тех десяти российских документалистов, которые приезжают на фестиваль. Кругозор же для документалиста — инструмент, и важнейший. Так что маленькая польза тоже польза.

Что касается ТВ, то документальное кино и теледокументалистика столь же разнятся, как балет и опера. В принципе, в обоих случаях под музыку, но... Но разные виды, не скажу творчества, — креативности. Поэтому вопрос лучше ставить без оппозиции: почему ТВ не показывает лучшие документальные фильмы? Так вот ответ: потому что ТВ в нашей стране создает страну. И такую страну, которой удобно управлять без особой изобретательности, по феодальной старинке, на откатах-кормлениях, с выдачей ярлыков на правление. Страной же, которая научится понимать высокохудожественное документальное кино — то есть наравне с автором расшифровывать реальность, — по примитивной «вертикали» не повластвуешь.

6. Движение это порождено, безусловно, доступностью монтажно-съемочных средств, то есть является детищем технологии. Но не в меньшей степени и плодом пытливых умов, которые страждут понимать мир и выражать свое отношение к нему (в нашем случае, главным образом, к его несправедливостям). А такие порывы нужно поощрять.

Различия между «реальным» и «действительным» кино коренятся в зоне цели. «Реальное», по определению автора термина Виталия Манского, порождено развитием технологий, возможностью создавать образ реальности, не деформируя ее авторским внедрением (бесшумные и маленькие камеры, монтажные чудеса и т.п.). То есть акцент тут сделан на способ/метод создания произведения вне зависимости от его направленности и цели. «Действительное» же кино — это направление идейное, маркированное с этических и даже классовых позиций. Оно призывает к милости к падшим, к строгости к властвующим, оно рассказывает о действительности, под которой подразумевает неприкрашенную, иногда даже несколько затушеванную черным социальную реальность. «Реальное» кино можно снять о чем угодно, «действительное» — только о драматичном, идеально — трагическом.

АНАТОЛИЙ БАЛУЕВ

Ложка меда

«Быкобой», режиссер Анатолий Балуев

Это — жж-жж-жж — неспроста! Зря никто жужжать не станет!

Винни Пух

Лет семь-восемь назад я решил разобраться с безобразиями в Академии «Ника» и написал по этому поводу обширное открытое письмо. Главного редактора «СК-Новости» мой непринужденный стиль впечатлил настолько, что он не решился опубликовать хотя бы пару абзацев из моего послания. В другие издания я обращаться не стал. Остыл, значит.

Надеюсь, всем теперь ясно, насколько хорошо я понимаю коллегу Гутмана (небольшое различие — у него вместо «Ники» премия «Лавр»). Я совершенно искренне считаю, что Александр Ильич не зря так громко сказал «ж-ж-ж» в своем питерском углу.

И вообще какой толк в таких потрясающих вещах, как потопы и наводнения, если тебе не с кем даже о них поговорить.

Пятачок

Наши — документальные — фильмы не имеют ни театрального, ни телевизионного проката. Это известно всем. Тем не менее всем нам хочется, чтобы их увидел кто-нибудь еще, кроме «узкого круга своей семьи». Поэтому я надеюсь, что практически все мои коллеги представляют свои работы на соискание профессиональной премии именно с этой целью, а не ради тщеславного желания пополнить свою коллекцию еще одним призом.

Мой друг Гутман сомневается в честности людей, которые имеют отношение к финальному подсчету баллов. Охотно могу поверить. Киношники являют-

ся плотью от плоти нашего государственного сообщества, которое совсем недавно фактически выбрало Именем России (то есть Героем из Героев) Иосифа Виссарионовича Сталина. В числе множества его бесспорных достоинств, как всем известно, была маниакальная склонность к праведным судам и к легитимности.

В то же время ссылки Гутмана на ряд неких коллег (тоже считающих более чем вероятными подтасовки при подсчете) не кажутся убедительными. Неизвестно, как каждый из этих инкогнито голосовал в действительности. Очевидно лишь то, что Александр Ильич свечку в руках не держал, когда те заполняли анкеты.

А предложения Гутмана по усовершенствованию процедуры голосования более чем резонны. Хотя, по мне, суть проблемы больше в другом: «голосователи» в «Лавре» (и в «Нике» тоже) в большинстве своем попросту не смотрят предложенные фильмы, отдавая свои симпатии понравившемуся названию, известной фамилии, принадлежности к «своему» городу и т.п. Поэтому результаты голосования нередко оказываются основанными не на творческих принципах, а на «лотерейных».

Заранее тут ничего нельзя сказать, милый Винни. И это, конечно, как раз самое интересное.

Иа-Иа

Из личного опыта. Самый благополучный из моих последних фильмов – «Быкобой» — был показан всего-то на пяти или шести фестивалях (маловато по нынешним временам для «самого успешного»). Но зато на всех этих смотрах получал исключительно главные призы — от Екатеринбурга до Парижа. Удивительное единодушие, согласитесь.

На фестивалях, как известно, несчастные члены жюри смотрят и обсуждают всю предложенную программу. Другое дело — заочное голосование. Никакой легитимности: хочу смотрю, хочу нет. Так вот, на подобных конкурсах «Быкобой» не то чтобы главных, а вообще никаких призов не получал. На «Лавре», к примеру, дошел только до одной номинации (которую в итоге не одолел). А на «Нике» так даже из первоначального списка не вышел на следующий этап. Ведь лотерея же!

У моих родичей, коми-пермяков, о которых и снят «Быкобой», есть в словаре коротенькая идиома — «ась», означающая «пусть», «пускай», «и так сойдет»... Вот и я скажу — ась! Фильм и так был оценен даже чрезмерно. Поэтому я не от обиды или для бахвальства написал о «Быкобое», а только для уточнения сути обсуждаемой здесь проблемы. Как говорится, почувствуйте разницу.

Я думал, думал и наконец все понял. Это неправильные пчелы!.. И они, наверное, делают неправильный мед!

Винни Пух

Апофеоз дилетантства — еще одна проблема. Да просто беда нашей сегодняшней документалистики.

Более четырехсот неигровых фильмов в год снимается в России только с учетом государственной поддержки. Учитывая доступность сегодняшней цифровой видеотехники, еще не одна сотня фильмов делается на разные «привлеченные» средства или на голом энтузиазме. Добавим сотни так называемых (чаще всего) документальных фильмов, которые выпускают как центральные телеканалы, так и бессчетные вещательные компании в регионах... И добрая половина создателей всех этих «картин» считает свое детище достойным представления на «Лавр».

Посторонним В.

Как поставить заслон этому безудержному потоку? Я не знаю. Никто не знает. Требовать от заявителей копии дипломов о кинематографическом образовании? Так купят за три рубля на любой толкучке. И как быть с Вертовым или с Годфри Реджио, которые тоже «академиев» не заканчивали?..

Гутман предлагает отказываться от объявления победителей в тех номинациях, где в год рассмотрения не состоялось ни одного высокопрофессио-

нального фильма. Я бы пошел еще дальше — вообще такую номинацию отменил бы в подобном «неурожайном» году. Но кто будет определять те самые вожделенные кондиции «высокого профессионализма» того или иного фильма? Я сам же первым и откажусь от столь почетного предложения.

Хвост или есть, или его нет. По-моему, тут нельзя ошибиться.

Винни Пух

В любом направлении человеческого развития были и есть свои лидеры. По части прогресса сквернословия на экране тоже («по-моему, тут нельзя ошибиться»). Их двое — это великие и ужасные 2К — Каттин и Костомаров.

Ребята что надо — молодые, симпатичные, нахальные и талантливые. И, вдобавок, скромные. Абсолютно не подверженные звездной болезни.

Начали 2К свою деятельность остроумной короткометражкой «Трансформатор». Там работяги пьяные вовсю матерились. Было бы странно, если бы они во время своего вынужденного простоя молча слушали «Вальс цветов», к примеру. К тому же и камера снимала в основном исподтишка (скрытую камеру, вообще-то, не 2К придумали, а эти извращенцы французы). В общем, были призы, был, во многом, бесспорно заслуженный успех.

Если ты уже наполовину вылез, жаль останавливаться на полпути.

Кролик

Цветочки из непрозвучавшего в «Трансформаторе» вальса дали ягодки в следующем фильме 2К — «Мирная жизнь». Там стали ругаться уже не только мужики, но и молодые парни. Ну, опять-таки что с них взять, одно слово — дерррevня! Кстати, снимали 2К эту ругань уже без заграничных извращений — открытой камерой. Кого стесняться-то? Кругом все свои. Тем паче что кино хорошее получилось, социальное. Я, правда, не тащусь от подобного «ползучего реализма». Но у «Мирной жизни» и без меня набралось более чем достаточно сторонников. Главный приз фестиваля «Россия» и «Лавр» в придачу. А то, что бессменный президент «России» Клим Лаврентьев, сам всю жизнь снимавший социальное кино, хлопнул дверью в знак протеста и ушел с этой непыльной должности — так туда ему и дорога!

Далее — «Мать». Потрясающий успех! К повторению упомянутого дубля призов за предыдущий фильм прибавилась куча других, впору их на слона грузить — только он и выдержит. (Это я так тонко на «Белого слона» намекаю: критики ведь тоже живые люди, все дают, а они что, глупее других? Дудки! Я и сам киноведческий факультет закончил!)

Вот только с названием, мне кажется, сплоховали ребята: этих «матерей» уж вон сколько было — и «Мать» Всеволода Пудовкина, и «Мама» Дениса Евстигнеева, а потом и Никиты Михалкова... Даже я, грешный, сподобился: название моего фильма «Мам» переводится и как «мама», и как «мать».

Одну только буковку и надо было убрать, чтоб было и внове, и полностью соответствовало содержанию — «Мат»! Ибо матерятся у 2К теперь уже абсолютно все: и женщины, и девушки, и дети малые — в общем, теперь и искусства, и правды жизни впрямую полные штанишки. Это вам уже не ягодки жалкие и мелкие, а прямо ананасы какие-то произросли на нашей скудной российской почве — и пахнут чумово!

Разделяя всеобщий эстетический восторг в отношении мата, я вдруг закручинился: а что дальше-то? Ведь ситуация создалась не «матовая», а «патовая»: прогресс не должен останавливаться, а у нас уже все поголовно перематерились на экране. Ходить-то вроде больше некуда?!

Поэтому я с большим нетерпением жду следующего фильма 2К.

На прошлой неделе Кролик наткнулся на меня и сказал: «Тьфу ты, опять этот осел!» Вот это и есть дружеское общение.

Иа-Иа

Позволю себе снова сослаться на собственный опыт.

Герой моего последнего фильма Swing рассказывает: «На днях иду я по тротуару, а передо мной топают три соплюшки лет по тринадцати и непрерыв-

но матом наворачивают — да так складно, что мне у них учиться да учиться надо!» Искреннее удивление, с которым он об этом говорит, вызывает дружное хихиканье в зале. Соль в том, что герой Swing отнюдь не профессор консерватории, а человек, «отмотавший» четыре срока.

Наши герои цинично и бессмысленно ругаются на экране только в том случае, если чувствуют (а часто и знают), что мы, авторы нетленных произведений, очень сильно этого хотим. Поэтому их мат — это наш мат, абсолютно личный. И не надо прикрываться Россией. Нам и без того никто не завидует.

А на «России» фильм Swing не показывали. И правда, чего там хорошего-то? Сидит мужик — по виду весь из себя «чудило из Нижнего Тагила» (а он и действительно там живет), зэчара — пробы негде ставить, более сорока минут рассказывает о своей судьбе-злодейке. И ни одного нецензурного слова! Какое же это документальное кино? Это подстава какая-то. Позор!

Ай-ай-ай! Вот что получается, когда чересчур заботишься о Слонопотамах!

Винни Пух

Так, шутки в сторону! Хочу на полном серьезе поделиться с вами своей радостью.

В прошедшем 2008 году увидел я, братцы, аж три выдающихся документальных фильма! А ведь иной раз год пройдет — и ни одной зарубки на сердце не останется.

«9 забытых песен». Поразительно, но этот жесткий и профессионально крайне насыщенный (и по режиссуре, и по съемкам, и по звуку) фильм снят вгиковскими студентками. Я бы с удовольствием сам у них подучился. Режиссер Галина Красноборова.

«НебоЗемля». Убаюкивающий банальностью своей начальной части, фильм постепенно перерастает в нечто завораживающее и непередаваемое. Совершенно неожиданное кино сняли Сергей Карандашов и Александр Куприн. (Вот те на! Вдруг заметил, что и здесь — 2К?! No comment.)

«Недарма». Сразу замечу, что и тут авторский дуэт — на сей раз 2Л: финн Маркку Лехмускаллио и наша Анастасия Лапсуй (на ее родных стойбищах в Ямало-Ненецком округе и снята эта картина). Самый известный из фильмов, снятых на российском Крайнем Севере — «Яптик-Хэссе», — кажется мне на фоне этой мощной и фантазийной картины акварельным наброском — симпатичным, но не более того.

Все из-за того, что у кого-то узкие двери.

Винни Пух

Ни «Недармы», ни «НебоЗемли» не было ни на «России», ни на «Лавре» — вот тебе и самые представительные форумы российской документалистики! Г.Красноборовой, правда, позволили «спеть» и там, и сям, но в обоих случаях никаких призов фильму не досталось. Замечу, что во всех трех случаях речь идет не о неких экспериментах в духе «искусство для искусства», а о вполне определенных и четких по своим социальным смыслам и задачам картинах.

Тем не менее — «и все-таки они есть!»

Никто не может грустить, когда у него есть воздушный шарик!

Винни Пух

Вот и я говорю: как все замечательно в итоге образовалось! А если еще и впрямь дать каждому документалисту по шарику и — вприпрыжку — вперед и с песней?! «Хорошо живет на свете...» Ведь нет ничего на земле долговечнее надувных шариков и прочнее воздушных замков.

Екатеринбург

Проблемы есть, но не кризис!

«Реакция», режиссер Владимир Герчиков

Я не разделяю мнение, что документальное кино находится в кризисе. В искусстве не бывает постоянного роста ВВП, то есть непрекращающегося потока фестивальных призов или любви зрителя. Год на год не приходится. Когда мы в Гильдии неигрового кино и телевидения анализировали 2006 год на предмет фестивальной востребованности наших фильмов, выяснилось, что, по крайней мере, пять-шесть картин получили по нескольку крупных призов, а вообще довольно много наших фильмов принимали участие и конкурировали с зарубежными на смотрах в разных странах. Год спустя ситуация была несколько хуже, но это еще не повод для негативных выводов. Проблемы есть, их много, но не кризис!

Кино как искусство развивается усилиями небольшой группы мастеров. У нас такая группа есть. Но представители этой группы вовсе не обязаны выдавать шедевры ежегодно.

В 90-е годы был пик популярности России за рубежом. Всех интересовала загадочная и суматошная русская душа. Сейчас интерес спал. Интерес инвесторов ведь тоже продиктован социальными запросами. Существует еще проблема художников. У нас есть крупные мастера. Все, что они ни делают, интересно всему миру. И это заставляет относиться к конъюнктурным вопросам спокойно. Тем более что появляются новые авторы: Костомаров, Медведев. Два года без крупных призов — это не принципиальный срок. Нужно еще учитывать несопоставимость наших бюджетов с западными, они там на порядок выше.

Иное дело, отвечает ли отечественное документальное кино тем задачам, которые ставят перед ним общество и государство? Вот на этот вопрос я не могу ответить положительно. Большая часть фильмов сторонится острых социальных тем. По страху или по неумению авторов — не знаю. Режиссеры, как правило, делают то, что требует меньше труда, нервов, риска. А мы должны говорить не только об общепризнанном, но и артикулировать то, что только намечается. Мы же — как геологи, мы должны копать и искать нерв общественной жизни.

Интересы государства мы тоже не исполняем. Сюда входит повышение экономической грамотности населения, привлечение внимания к нравственным ценностям. Телевидение от этого демонстративно отказывается, все откровеннее становясь коммерческим, желтым или просто инструментом пропаганды. Показ нашей жизни как разгула и вседозволенности — то, что мы наблюдаем на телевидении, не встречает никакого отпора со стороны документалистов. Допустим, завтра телевидение решит показывать серьезное документальное кино, выделит слот в прайм-тайм каждую неделю. Понадобится пятьдесят фильмов в год. Найдем мы столько? Я не уверен. Внимание к острым темам блокируется не только государственными органами, но и личными мотивами авторов, исповедующих принцип «как бы чего не вышло». Такие авторы обычно не являются настоящими художниками. Я считаю, что документальное кино — удел зрелых людей. Это особый род общественной деятельности. Чтобы работать в нем, необходимо разбираться в законах жизни.

Нашему кинообразованию не хватает технической оснащенности. Нет условий для спайки мастера и ученика, так как бюджеты фильмов не предусматривают места для практикантов. Вообще, в отношении развития и саморазвития наблюдается некоторая инертность. Нужно ведь получать и международный опыт, смотреть зарубежные фильмы, участвовать в фестивалях. Мы на сайте Гильдии однажды разместили объявление о европейских учебных курсах. Пришел один человек, да и тот, подумав, отказался, решив, что рисковать деньгами не будет.

Конечно, мы благодарны государству за то, что оно помогает документалистам снимать фильмы. Без господдержки мы бы исчезли как отрасль, потому что так называемое «документальное кино», которое доминирует на телевидении, не имеет отношения ни к документальности, ни к кино. С другой стороны, поддержка могла бы быть более эффективной для обеих сторон. Условия тендеров абсурдны, даже странно, что этот закон вообще существует целых три года, при том что его все критикуют, а каждая новая поправка делает его еще хуже. Странно, что на первое место выходит стоимость фильма, как будто чем дешевле фильм, тем он лучше.

Гильдия пытается искать другие источники финансирования, связанные с закупкой архивов и выпуском фильмов на DVD. Но без серьезной господдержки все равно ничего не получится. Нужно добиваться изменений ее принципов. Идеальной системой поддержки было бы формирование специального фонда, который занимался бы распределением государственных средств. То есть деньгами распоряжались бы не чиновники. Контроль был бы и с государственной стороны, и с общественной. Фонд не связан государственными правилами и может искать более гибкие решения для разных случаев. Каждая заявка рассматривалась бы отдельно, обсуждалась бы. Оригинальные идеи получали бы поддержку. Пока же насколько порядочными ни были бы чиновники, они все равно вынуждены играть по навязанным им правилам.

Я бы даже предложил формирование дополнительного резерва в таком фонде. Средства выделялись бы в два этапа: первый — по заявке, на производство; второй — по предъявлению готового фильма, на продвижение. Экспертная комиссия выбирала бы приоритетные для продвижения фильмы и помогала бы им. Это было бы хорошим стимулом для режиссеров.

Сегодня режиссер, сняв фильм, отдает одну копию в архив и одну — в министерство. Там чиновник смотрит на соответствие фильма техническим требованиям и визирует его. Но я убежден, что нужно добавить обязательный для любого автора публичный показ этого фильма, скажем, в Доме кино. Прокатное удостоверение должно выдаваться после этого показа. Если режиссер будет знать, что его работу посмотрят коллеги, он, по крайней мере, не сделает полную халтуру, ему будет стыдно. Кино не может быть тайным процессом!

Недавно мы приняли решение о формировании на базе Гильдии продюсерского центра. Гильдия как общественная организация не может отвечать за всех и заниматься дистрибьюцией, но мы можем учреждать коммерческие структуры, в которых имели бы рычаги влияния. Что-то делать нужно, потому что система производства есть, а системы проката нет. Государство должно быть заинтересовано в том, чтобы мы искали новые рынки и освобождались от его опеки. Скажем, чтобы на его попечении остались только арткино и дебюты. Но для этого должна быть соответствующая политика! Государство должно действовать там, где рынок не работает. Но мы потеряли контакт с государством. Он остался разве что на личном уровне, а должны быть разработаны общие правила игры. Для этого неплохо бы учитывать и наше мнение, иначе получаются ляпы вроде 94-го закона. Экономия средств уместна там, где при одинаковом качестве можно думать о снижении цены. К тому же закон по определению подозревает всех в воровстве. Чиновники не удосужились придумать что-то более гибкое, ведь речь идет о тонких материях. Это говорит о скудоумии настолько поразительном, что даже интересно, кто до такого додумался.

Мировой опыт показывает, что качественное документальное кино нормально существует в кинопрокате, даже приносит прибыль. Фильмы на обществен-

но значимые темы, даже не являющиеся произведениями искусства, собирают полные залы, покупаются другими странами. Примеров довольно много. Некоторые полагают, что авторское кино не сможет окупаться. И это не так. «Великое безмолвие» — немецкий трехчасовой фильм о жизни в католическом монастыре без единого слова — успешно прошло в американском прокате. У такого рода кино есть свой зритель, готовый платить за билеты. Допустим, какой-то фильм не окупился в кинопрокате, это и с игровыми фильмами случается. Тут важнее создание самой системы проката, в которой будет место для документального кино. Здесь и показ на ТВ, и выпуск DVD, и создание международных архивов, и работа с зарубежными партнерами. Деньги, вложенные в фильм, должны постепенно возвращаться. Пока наши режиссеры могут окупить свои фильмы, только прокатывая их за рубежом. Для включения в нашу систему проката мы должны задуматься и о тех площадках, которые кино не показывают, но обладают возможностями для демонстрации: актовые залы университетов, крупных предприятий... Правда, пока не появится интерес со стороны прокатчиков, расшатать их будет трудно. Но, предположим, что завтра интерес появится. А где кино? Должны производиться полнометражные фильмы, которых у нас нет, в том числе потому, что Госкино не ориентируется на поддержку фильмов длиннее пятидесяти двух минут. Система копродукции не развита. Масса проблем, для решения которых нужны общие усилия всех сторон. Пока же получается так: большой фильм без привлечения сторонних средств создать невозможно. Сторонние средства — это зарубежные средства, а зарубежные средства — это зарубежный прокат. Возиться с нашим никто не хочет, потому что у них там все отлажено. Доля нашего проката в сравнении с зарубежным ничтожно мала, а административных хлопот в разы больше.

Мне очень не нравится то, что сегодня происходит на телевидении. Тут бессмысленно кого-то обвинять, нужно пытаться что-то сделать. Как первый проект продюсерского центра мы предлагаем создание нового формата для одного из телеканалов. Для этого планируется запросить деньги у Госкино и у телевидения на производство нескольких картин с учетом телевизионной стилистики, но это будут не «консервы», а художественные картины о реальной жизни.

Повторить опыт ТПО «Экран», конечно, невозможно. Я сам когда-то там работал, и это было особенное объединение. Приоритеты были расставлены очень четко, школа была сильная, снималось серьезное кино, которое исследовало нашу жизнь. Сейчас все гораздо хуже.

Надежды на то, что все за нас сделает телевидение, не оправдались. Следовательно, нужно искать другие способы взаимодействия с публикой. Документалисты должны открыто заявлять о себе обществу, декларировать свою способность говорить на важные для него темы.

Художник должен осознавать свою значимость, ответственность. Нам дан очень сильный, важный инструмент, который следует использовать не только для самовыражения. Интеллигенция — это ведь не просто образованные люди с определенным социальным положением. Это люди, которые служат идеалу или сами его вырабатывают. Кино, прикасающееся к высшим ценностям, очень важно и для настоящего, и для будущего. Я часто думаю о том, как когда-нибудь моя внучка придет в архив и будет искать кино, отражающее нечто важное для эпохи нулевых лет. Что она найдет? Будут ли там фильмы, посвященные этой эпохе? Я не уверен. Когда мы хотим обнаружить свидетельства о прошлом, мы можем в архивах найти материал. Не то сейчас. В телевизионном кино 30 процентов реконструкции, столько же хроники и столько же синхронов, где присутствуют не живые люди, а функции.

Об отечественных фестивалях. Я не так часто их посещаю. Из тех фильмов, которым мы дали призы в прошлом году в Выборге, ни один не попал в Екатеринбург. Расхождения во мнениях у отборщиков иногда просто поразительные. Все и не должны мыслить одинаково. Но это означает, что нет безоговорочно заметных фильмов.

Фестивалей для такой огромной страны не слишком много, если говорить о больших киносмотрах. Что до фестивалей локальных, то разве плохо для не-

большого города разнообразить культурную жизнь фестивалем документального кино? По крайней мере, это никому не вредит. Да и потребность зрителей в настоящей документалистике существует.

Два слова о больших призах — «Тэфи» и «Лавре».

Премия «Тэфи» постепенно умирает. От восьмидесяти заявок мы уже пришли к двадцати: люди их просто меньше подают. То ли им взнос кажется большим, то ли не верят в объективность комиссии, то ли это показатель того, что на телевидении хорошее кино снимается редко. Словом, эта премия не является премией высокого общественного звучания.

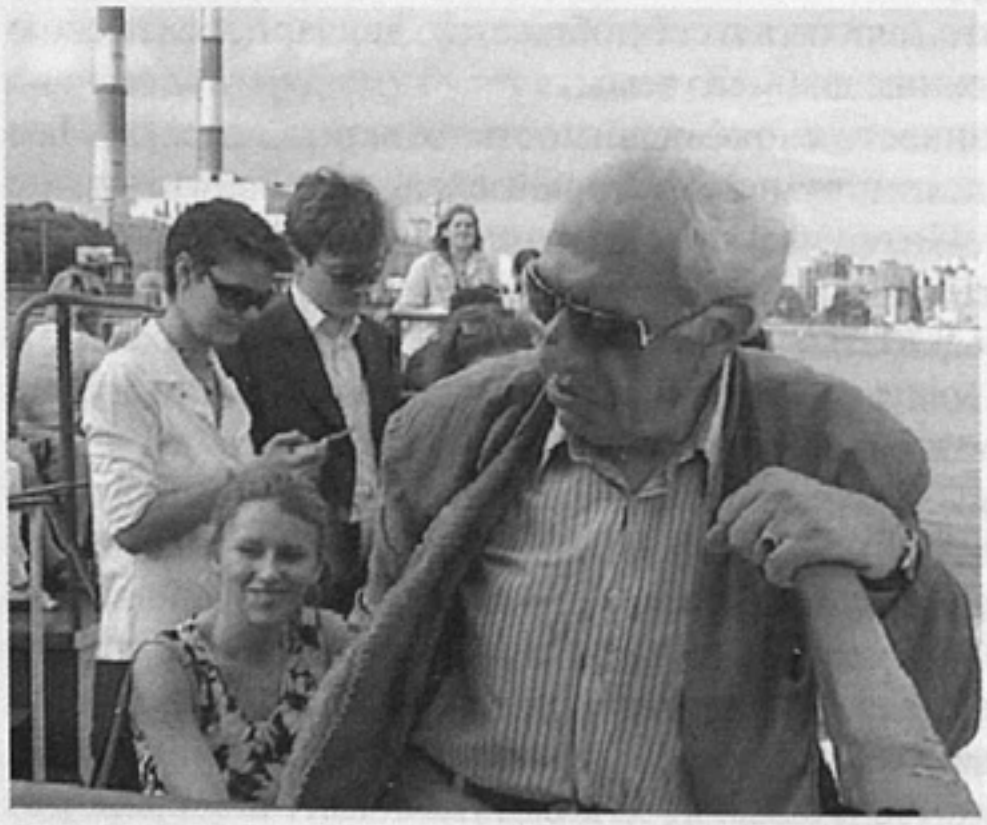
Другое дело — «Лавр». За десять лет эта премия приобрела определенный статус. Не всем она нравится. Кому-то не нравится система отбора, кто-то не доволен призерами или жюри, но такое недовольство бывает всегда и везде. Конечно, «Лавр» пока не вызывает жгучего международного интереса, чтобы на финальную церемонию съезжались продюсеры со всего мира. Но, на мой взгляд, она достаточно объективна. Да, некоторые решения жюри вызывают недоумение, но это потому, что я по-другому увидел этот фильм, а не из-за сговора или других запрещенных методов. Ко мне никто никогда с жалобой на решение жюри «Лавра» не обращался. Тридцать семь человек в жюри — это вполне объективно.

Виталий Манский любит манифесты. Иной раз я воспринимаю их с интересом, иной — с иронией. Я всегда говорю ему, что он первый ньюсмейкер в нашем документальном кино. Благодаря ему о нас хоть кто-то вспоминает. Его работа с «Артдокфестом» — отличный пример того, как можно сделать фестиваль документального кино, привлечь прессу и зрителей. Это на пользу и документальному кино, и Манскому. На фестивале «Кинотеатр.doc» я ни разу не был, видел только некоторые фильмы из его программ. Пусть работают. Документальное кино — это безбрежное море, не стандартизированное ни по каким параметрам. Оно и должно быть разным. Иной раз даже сложно сказать, отличается ли оно от игрового.

Записал С. Сычев

БОРИС КАРАДЖЕВ

Мы перестали развиваться



«Берега Рейна», режиссер Борис Караджев

1. Десять лет назад группа документалистов решила напомнить начальникам центральных телеканалов о том, что документальное кино существует. Судя по сетке тогдашнего вещания, это самое кино явно находилось на периферии их интереса. Мы наталкивались на самую неожиданную реакцию. Один из наших собеседников сказал: «Документальное кино — это же так скучно!» Другой вообще не употреблял печатных выражений, но смысл был такой же. А мы трясли регалиями, говорили о фестивальных призах, о миссии документалистики... Никакого впечатления... И вдруг через пару лет все как-то само собой

поменялось и начался «бум» телевизионного документального кино. Каналы стали показывать ежегодно по 150—200 новых документальных телефильмов (хотя фильмами этот продукт можно назвать лишь условно). Независимые студии стали получать регулярные заказы. Возникло некое подобие инфраструктуры. Это был еще не бизнес, но хотя бы какой-то кусок хлеба. Это давало надежду на то, что многие документалисты имеют возможность заработать, занимаясь своей профессией. Конечно, речь шла не столько о кино, сколько об экранной журналистике — и это без уничижительного оттенка. Во всем мире это называется *factual programs*. Основное в этом деле — интервью и закадровый текст, поддержанный «картинкой». Подобные программы дают зрителю разнообразную информацию, расширяют кругозор и во многих странах являются весьма востребованным и коммерчески выгодным телевизионным продуктом...

Параллельно Министерство культуры выделяло деньги на авторское документальное кино. В принципе любой документалист-профессионал мог по заявке получить вполне достаточные деньги на свой фильм и снять его без особого идеологического контроля. На эти деньги в течение последних лет было снято немало хороших картин. Коммерческие задачи при этом не ставились. И это нормально, ведь авторское кино — как классическая музыка или балет, которые и не должны себя обязательно окупать. Государство в данном случае выделяет средства на обеспечение определенного культурного имиджа страны.

Понятно, что авторское кино не может жить в вакууме, ему необходима «экосистема», поэтому такое кино, которое делается для ценителей и для фестивалей, должно существовать наравне с телевизионной документалистикой, адресованной самому широкому зрителю. Они решают свои задачи и при этом подпитывают друг друга, иногда полемизируют... И если телевизионная документалистика остается продуктом для внутреннего потребления, то наше авторское кино было вполне интересным и для зарубежной аудитории...

В 90-е годы мы поторопились «вывалить» на западного зрителя все скелеты из наших шкафов, какие могли. Западному мещанину было очень любопытно посмотреть на то, как люди тут напиваются до бесчувствия или живут в одном помещении со скотиной. А мы были уверены, что в этом состоит и «правда жизни», и «правда искусства». Среди успешных на Западе русских картин было очень мало работ о высотах духа, о нравственных исканиях... В основном — о выживании! Впрочем, эта проблематика на протяжении ряда лет была весьма актуальной для значительной части населения нашей страны. Как бы то ни было, русская школа авторского кино собрала в 90-е весьма богатый урожай фестивальных наград.

В сумме все, перечисленное выше, дало ощущение некоторого благополучия. Помогло еще то, что в стране появились «свободные» деньги, которые частично достались и кинематографистам.

Но что произошло в последнее время? Фестивальный зритель Запада насытился «русской экзотикой». Свежий материал о России ему стали поставлять зарубежные же документалисты, например финны, поляки или немцы, которые вполне освоились на нашей кинематографической территории. От нас продолжали ждать чего-то нового ,нестандартного... Но нестандартные подходы и новые художественные идеи появляются у нас все реже. В результате наши фильмы стали меньше интересовать и зарубежные фестивали, и зарубежного телезрителя.

В системе нашего госфинансирования произошли некоторые изменения. Появилась система лотов и тендеров, уместная, когда речь идет о постройке завода, но абсолютно неприменимая в искусстве. Там ясно: если одну и ту же работу кто-то делает дешевле и быстрее, а кто-то — дороже и медленнее, то нужно выбирать первого. Как быть в кино? Формальные показатели тут не работают. Новая система государственной поддержки не способству-

ет развитию авторского кино. Не сказать, чтобы старая была идеальной, но эта вообще никуда не годится!

У нас так и не появилась система проката. Немногие специализированные кинотеатры давно закрылись. На нашем телевидении для авторского документального кино места нет (разве что канал «Культура»). На DVD найти фильмы — проблема. В Интернете появились какие-то ресурсы, но в них порой сложно сориентироваться неискушенному человеку. Получается, что, кроме так называемого «фестивального проката», никакой другой не сформировался. А ведь кино, не имеющее выхода к зрителю, начинает терять энергетику. Есть ощущение, что мы перестали развиваться, топчемся на месте...

Конечно, мы всерьез обеспокоены судьбами тех, кто сегодня приходит в наше документальное кино. Документалист должен быть автором, думающим человеком. Зависимость результата от авторской индивидуальности в неигровом кино гораздо выше, чем в игровом. Мы пытаемся отбирать во ВГИК людей образованных, культурных и тонко чувствующих, неравнодушных. С чувствительностью у ребят проблем нет, а вот образовательные пробелы приходится исправлять уже во время учебы. Сейчас меньше читают, даже меньше смотрят. Но дело даже не в этом. Талантливых людей в профессию можно привести только в том случае, если у них есть возможность там состояться — во всех смыслах. В прошлые несколько лет мы набирали мастерские во ВГИК и понимали, что такая возможность вполне просматривается. Что будет, если нынешний кризис затянется, и какова будет ситуация после кризиса — сказать трудно...

2. Конъюнктуру любого фестиваля можно просчитать. Это не так сложно, и многие этим пользуются. Скажем, есть фестивали политизированные, достаточно им предоставить картину, в которой содержатся какие-то серьезные политические разоблачения или сенсационные откровения, как один из призов практически обеспечен. Некоторые фестивали можно «покорить» натуралистическим показом каких-то темных и недоступных обывателю сторон жизни. Такой фильм тоже имеет хороший шанс быть успешным.

Даже на крупнейшем и престижнейшем Амстердамском МКФ все меньше авторского кино и все больше журналистики, телевизионного «мейнстрима» (правда, весьма профессионального). В его конъюнктуру можно «попасть», рассчитывая на пристрастия и комплексы среднего западного интеллектуала. Но для серьезных прорывов необходимы новые идеи и новые решения, окрашенные индивидуальностью автора.

4. Государство должно поддерживать авторские проекты документальных фильмов, не пытаясь втиснуть их в прокрустово ложе тематических планов и лотов. Нужно стимулировать именно документальное киноискусство.

Необходима поддержка кинопроката неигрового кино. Тут не обязательно воздвигать новые залы, достаточно приобрести видеопроекторы, качество которых сегодня уже вполне сопоставимо с пленочным — Blue-Ray или HD-Red — более дешевая система, не требующая полной замены оборудования. Сегодня во многих городах уже появились видеосалоны, которые собирают некоторое количество зрителей. Мне не очень нравится система квотирования, потому что она может вызвать у зрителя отторжение от документальных фильмов. Но в разумных пределах, может быть, и она бы помогла.

Государство могло бы способствовать пропаганде документального кино. У нас ведь на это нет денег — совсем! Большинство независимых продюсеров не имеют финансовой возможности выпустить свои фильмы на DVD, не говоря уже о том, чтобы обложку для него сделать! Сегодня «упаковка» играет значительную роль в продвижении любого продукта. Рекламные бюджеты со-

поставимы с производственными. Почему-то в отношении игрового кино с этим считаются, а в отношении документального — нет.

5. Сегодня у нас очень много, даже слишком много фестивалей. У документалистов уже формируется какое-то раздражение: едва ли не в каждом городе есть свой фестиваль. Чаще всего оказывается, что фестиваль — результат амбиций какого-то начальника, который решил, что раз у соседа есть свой фестиваль, значит, нужно тоже что-то подобное наскоро придумать. Не всегда этими фестивалями занимаются достаточно компетентные люди.

Серьезной критики значительная часть фестивалей не выдерживает, но я все равно не считаю, что их нужно закрыть или запретить — пусть живут все. Некоторые из них делаются на довольно высоком уровне и имеют своего сложившегося зрителя — фестивали в Екатеринбурге или Перми, например. Со временем, возможно, подтянутся и остальные. Это важная часть контакта документального кино со зрителем, это замена существовавшего когда-то клубного проката, иногда — единственный способ показать фильм. Кроме того, смешно сказать, но для многих режиссеров фестивальные призы являются не только единственным источником дохода, но и основным ресурсом для производства новых фильмов.

Особый вопрос — премии, претендующие на статус национальных. Здесь очень многое зависит от их позиционирования. Либо мы, жюри, статистически выбираем из определенного количества фильмов лучшие и награждаем их премиями. Лучшие, видимо, по принципу «нравится». Но тогда чем эта премия отличается от любого фестивального приза? Если же мы встаем на ту позицию, что мы стимулируем с помощью этой премии некоторые тенденции, то тогда давайте договоримся о том, что мы хотим стимулировать!

Я сам являюсь членом жюри премии «Лавр» и понимаю, что мы в свое время чего-то недодумали в отношении этих принципов. Телевидению нужны рейтинги, которые зачастую не соотносятся с качеством фильмов. Теленачальники поэтому нас упрекают за то, что они никогда бы не взяли в эфир премированные нами фильмы, а мы отвечаем, что та телевизионная документалистика, которая идет в телеэфире и получает максимальные рейтинги, никогда бы не прошла в конкурсные программы мало-мальски серьезных кинофестивалей по чисто художественным критериям.

Премия «Лавр», на мой взгляд, должна была бы стимулировать поиск новых художественных идей, новых подходов, но она с этим пока не справляется. Получается, что она следует сложившейся конъюнктуре, вместо того чтобы ей формировать ее. Она пытается найти компромисс, баланс между телевизионным лобби и авторским кино, но результат не устраивает ни тех, ни других...

6. Из всех движений я могу назвать только «Кинотеатр.doc». Я понимаю его истоки, понимаю метод. Я с уважением отношусь к тому, что они делают. Единственное, что меня смущает, это то, что непрофессионализм порой выдается за «новую» эстетику. Наиболее талантливые представители этого направления профессионализировались и дали вполне ощутимую подпитку нашему кинопроцессу. Что касается остальных течений или движений — я ничего о них не знаю.

Манифест «Реальное кино» Виталия Манского был скорее декларацией, поводом для дискуссии, а не реальной эстетической программой. Последователей у него, насколько я знаю, нет, включая и самого Виталия. То, что он делает в кино, никак не исчерпывается этим манифестом...

СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА

При чем здесь искусство?

«Блокада», режиссер Сергей Лозница

У нас кризис не документального кино. У нас кризис системный.

Документальное кино — это уже частности.

Не так давно я натолкнулся на объявление об «Открытом конкурсе на право заключения государственного контракта на создание неигрового национального видеофильма и т.д.».

425 тем. О работе ученых в области нанотехнологий, о городах-крепостях, о предотвращении экологической катастрофы на Байкале, о подвижниках — гордости современной России, научно-популярный фильм для детей о знакомых и незнакомых насекомых, о работе интернациональных поисковых отрядов, о молодежном антифашистском движении, о молодых композиторах, о судьбе гигантских сооружений...

Полезно сесть и прочитать этот список вслух на ночь. Попробовать на язык.

Кто все это сочинял? Кому это все нужно?

Это размещение заказа на встречное движение души?

Не сомневаюсь, что 425 бюджетов будут освоены: такое понятие появилось — «освоить бюджет». 425 фильмов лягут на полочку вечности. Со скрипом провернется год. При чем здесь искусство?

Какое документальное кино снимает телевидение, тоже ясно. Форматное.

Степени свободы еще меньше, чем в фильмах о знакомых и незнакомых насекомых. При чем здесь искусство?

Как еще можно профинансировать документальный фильм?

Получить деньги в других странах или на телевидении других стран, например в Германии или во Франции. Много таких режиссеров, которые могут финансировать фильм таким образом? Раз, два, три, четыре. Статистическая погрешность. Меньше процента, если принимать во внимание, что документальных картин производится в стране в течение года более тысячи.

Есть ли отчаянные, готовые снимать кино за три копейки и во имя великой страсти к процессу познания? Может быть, и есть. Хорошо, если раз, два, три, четыре. Тоже статистическая погрешность.

И что мы имеем?

Отсутствие финансирования, диктат государства (телевидение — это то же государство), отсутствие активности, цензура, внутренняя цензура (конформизм), страх.

Мы в пустыне.

Более тысячи фильмов снимается, а увидеть в них нечего. Ни выступа, ни впадины. Ветер, песок.

Причин много разных. Можно долго, перечисляя, загибать пальцы.

Но одна, на мой взгляд, главная: девяносто лет тщательной селекции.

В этом году отметим девяносто два года, если быть точным.

Негативный отбор. Худших из худших. Серых из серых.

Такая атомизация и «опримитивление» пространства, в котором скоро нужно будет создавать заново азбуку.

А документальное кино — это уже частности.

Это даже и неинтересно, если охватить взором всю картину происходящего.

ВИКТОР МАТИЗЕН

Госцензура возродилась

На мой взгляд, кризис — это перманентное состояние сознания российских кинорежиссеров (игровиков в особенности, но документалистов тоже). Не было за последние двадцать лет такого года, когда бы не раздавалось криков о кризисе или даже о гибели отечественного кино. С наступлением мирового финансового кризиса эти крики естественным образом усилились. Перед нами чисто психологический феномен, исследовать который должны не киноведы, а представители другой профессии. К примеру, спорить с Александром Гутманом я не стану, ибо он говорит на языке, в котором отсутствуют понятия. Ему активно не нравятся фильмы коллег-документалистов, но за выражениями «гулкий пустой аквариум», «равнодушная видеореальность», «камера пожизненно заключенного» не стоит ничего, кроме его собственных чувств, вызванных теми фильмами, которые он видел, но которые не называет.

Как кинокритик, из года в год посещающий фестиваль в Екатеринбурге, отсматривающий документальную программу в Выборге и участвующий в предварительном отборе фильмов на премию «Лавр», я смотрел на порядок больше, чем он, и могу констатировать, что у меня иные впечатления. На мой взгляд, достойные картины в 2008 году были. К примеру, «Добро пожаловать в Энурмино!» Алексея Вахрушева, «Следующее воскресение» Олега Морозова, «Незримое» Павла Медведева, «Представление» Сергея Лозницы, «Революция, которой не было» Алены Полуниной, «Девственность» Виталия Манского, «Пограничное состояние» Влада Резниченко и ряд «форматных» документальных фильмов вроде «Полустанка» Галины Евтушенко и «Анастасии» Виктора Лисаковича. Мог бы концептуально объяснить, чем они хороши, но не позволяет формат анкеты. За последние полвека в России каждый год появлялось по десятку достойных игровых картин, а с 1986 года к ним добавился еще десяток-другой документальных, которых в подцензурном кино было на порядок меньше[1]. Лично мне вполне хватает.

Судя по количеству международных призов, которые получили Косаковский, Манский, Дворцевой, Лозница и другие наши режиссеры, оно вполне может быть конкурентоспособным. Но это не значит, что наша кинодокументалистика может почить на лаврах и «Лавре».

Единственный объективно регистрируемый кризис — финансовый. Выход из него — действительно вопрос времени. А творческий выход из такого кризиса только один — снимать кино, которое не требует больших денег. Другие меры к искусству отношения не имеют. О большом документальном кино пока лучше забыть. «237 миллионов», «Прощай, Африка!» или «Смерть рабочего» нам сейчас не снять, а вот «Животную любовь» или «Беловы» — можно.

[1] Ситуация в научно-популярном и анимационном кино здесь не рассматривается.

Государственная помощь в России играет большую роль независимо от того, есть кризис или нет. Нынешняя система господдержки имеет коренной порок — она безответственна. Экспертные жюри всегда были только ширмой, а сейчас и вовсе ничего не значат. Контроль за качеством запускаемых проектов и выпускаемых продуктов отсутствует. Союз кинематографистов, который в принципе мог бы оказать государству помощь в формировании эффективного механизма поддержки национального кинематографа, бездействует со времен климовской перестройки. Помимо всего прочего, за последние десять лет на неофициальном уровне возродилась государственная цензура. Чтобы прикрыть проект, достаточно одного звонка сверху — чиновники Минкульта будут сочувствовать режиссерам и горестно разводить руками, но выполнят любое данное им указание. Или, хуже, предугадают желание начальства и выполнят. О масштабной общественно-политической кинодокументалистике в настоящее время не может быть и речи — слишком много интересов она неизбежно заденет. «Легко ли быть молодым?» и «Так жить нельзя» при нынешнем политическом режиме можно снять лишь с помощью иностранных продюсеров — этот производственный канал не перекрыт. Но для таких фильмов практически перекрыт дистрибьюционный канал – кинотеатральный показ отсутствует, телепоказ исключен, фестивальный показ, как минимум, затруднен. Остается только выход на DVD, в том числе пиратском. До пиратов цензура, к счастью, не доберется — обломает зубы о «крышу». И до YouTube тоже не достанет.

Фестивальное движение — это котел, в котором варятся документальное кино, его создатели и продвинутые зрители, так что переоценить его значение невозможно. Фестивальные награды и пресса влияют на продвижение фильма уже потому, что телевидению труднее отмахнуться от премированной и раскрученной, пусть и неформатной, картины, чем от картины, никем не замеченной.

Что же до телепоказа, то коммерческие каналы не показывают неформатные фильмы не по злой воле телевизионных управленцев, а потому, что на них нет и не предвидится спроса. Форматная документалистика возникла в силу объективных особенностей телерецепции. Телесмотрение отличается от кинотеатрального смотрения не размером экрана, а тем, что кинозритель сидит на месте, а телезритель отвлекается от зрелища, не теряя нити повествования. Эту возможность ему может дать только голос, причем не тот, который лишь сопровождает изображение, а тот, который его ведет. Иными словами, в теледокументалистике первичен вербальный, а не визуальный ряд. Форматный фильм — это иллюстрированный рассказ одного или нескольких рассказчиков. Если уважаемый Александр Гутман не понимает или делает вид, будто не понимает, что такое арт-фильм, то я возьму на себя смелость дать определение: это такое аудиовизуальное произведение, в котором слово подчинено изображению, более того, является «объектным» в бахтинском смысле, то есть, упрощенно говоря, более прикрывает, нежели открывает истину. Документальные фильмы этого типа трудны для восприятия и при современной общественной дифференциации имеют узкую аудиторию и могут показываться главным образом некоммерческими каналами после полуночи.

Поскольку те, кто употребляет выражения «реальное кино» и «действительное кино», не делают различий между «реальностью» и «действительностью», нет и различий между явлениями в области арткино, которые ими обозначаются. Сами же эти явления, точнее, одно явление, я оцениваю в высшей степени положительно и связываю его с научно-техническим прогрессом, который заменил громоздкую и дорогую кинокамеру на миниатюрную и относительно дешевую видеокамеру с приличным изображением и поставил профессионалов и непрофессионалов в равные условия. Это резко сократило психологическую дистанцию между снимающим и снимаемым, свело на нет так называемый эффект Гейзенберга (воздействие процедуры измерения на его объект) и позволило человеку с видеоаппаратом про-

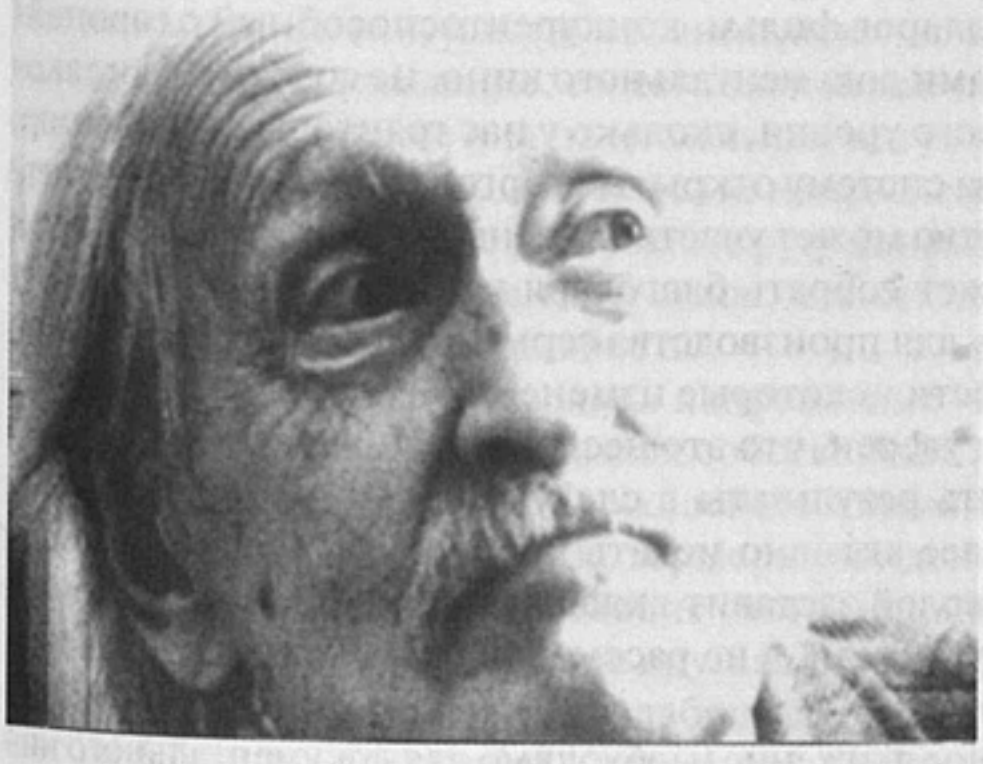
никнуть туда, куда человеку с киноаппаратом вход был не то чтобы заказан, но превращал его в подобие слона в посудной лавке.

Качество видеонаблюдений так же зависит от таланта, как в случае кинонаблюдения, но следует учитывать, что видеоэстетика во многом отличается от киноэстетики. Привыкший к кинопленке человек может сказать: «Да это же просто плохое кино!» Спорить с этим не стоит, однако же стоит добавить: «Но хорошее видео!» Нечеткое или слишком резкое изображение, косые ракурсы, композиционный дисбаланс в кадре, кислотные цвета — все это может быть (хотя не всегда является) не признаком плохого качества, а признаком иной эстетики. Именно это, по-моему, и не хочет понять Александр Гутман. Что же касается упреков в «равнодушии», «бесчеловечности» и «аморализме», адресованных создателям «кино.doc», то на них не стоит обращать внимания, поскольку любая смена парадигматической (традиционной) авторской позиции встречается возмущением беотийцев.

Относительно премии «Лавр». Номинации премий — вещь подвижная. От номинации «Лучший фильм на кинопленке» «Лавр» уже решил избавиться, поскольку деление фильмов по типу изображения (кинематографическое — электронное) перестало быть актуальным. Далее, «Лавр» — молодая премия, которая стала возможной лишь в результате компромисса между кино и ТВ. Вывести сотрудников телевидения из жюри премии — значит, угробить ее. Смешать в одной номинации форматные и неформатные фильмы, как предлагает Александр Гутман, нетрудно, но с тем же основанием можно смешать полный метр с коротким, а неигровое кино с игровым и анимационным. Логически продолжая этот путь, следует оставить одну-единственную номинацию — «Лучший российский фильм года». Непонятно, правда, как сравнивать коня и трепетную лань, но ведь в результате общего голосования что-нибудь да получится.

СЕРГЕЙ МИРОШНИЧЕНКО

Зритель — это отдельная награда



«Таинство брака», режиссер Сергей Мирошниченко

В последнее время на кризис списывают все: плохую работу чиновников, неумелое ведение дел бизнесменами, падение нравственности. Теперь придуман новый «кризис» — кризис жанра.

Документальное кино в мире не переживает никакого кризиса, поверьте мне. Каждый год нам на документальную программу ММКФ приходит более 50 достойнейших работ, и выбрать среди них 16—18 картин для показа нам очень тяжело. Причем каждый год есть просто выдающиеся фильмы, которые рассчитаны и на массового зрителя, и на элитарного. И прошлый год был ничем не хуже, чем 2007-й.

Что же касается России, то мне кажется, что у нас избыточное производство фильмов одного направления. Его называют по-разному — «реальным кино», «горизонтальным кино». Это фильмы бытового характера с использованием игровых элементов «под документ», такой хвост «Догмы». Это направление практически выдавило из репертуара притчи, фильмы политического характера, социальные фильмы, ленты о выдающихся людях. Теперь есть два жанра — телевизионный поток и, в ответ ему, якобы правда, якобы гипердостоверность. Но во втором направлении работают люди одаренные, а есть, как всегда, эпигоны. И вот эти многочисленные режиссеры-недоучки с видеокамерами ринулись снимать огромный поток кино, которое можно назвать «Германика-2, ...-3, ...-128». В этот ряд встали и бывалые режиссеры, которые стали подыгрывать пэтэушному вкусу современного зрителя.

Так что сейчас мы переживаем одновременно пик этого направления, он же уже и финал. Я надеюсь, что в ближайшее время наиболее одаренные кинематографисты, осмотрев пространство документального кино, постараются вспомнить, что кино — все-таки искусство, а не фиксация жизни любой ценой. Ведь у нас есть традиция и школа, и именно в нашей стране снимали такие великие режиссеры, как Вертов, Пелешян, Галантер, Франк и многие другие.

Отечественное неигровое кино присутствует на международных кинофестивалях. Иногда отдельные фильмы получают не главные призы. Крупные победы, например получение «Оскара», победа в Амстердаме, Марселе, Лейпциге или Санденсе, к сожалению, в прошлом. Причина та же. Наше кино имеет плохое изображение, плохой звук и плохую драматургию. Мы как бы довольствуемся только темой. Но я знаю, что некоторые мастера сейчас делают картины, которые могут через некоторое время опять напомнить о нас как о кинодержаве в мировом документальном кино.

Критике, которая, к сожалению, в современной России стала своеобразным цензором, необходимо более объективно взглянуть на молодые ростки различных направлений в документальном кино и постараться поддержать их развитие, как в свое время это делали такие замечательные кинематографисты, как Леонид Гуревич, Лев Рошаль, Сергей Муратов. Они активно развивали все направления в документальном кино, и это дало мощные всходы. Из-под их крыла вышло много талантливых людей, которые стали мировыми звездами в документальном кино.

Необходимо в кратчайший срок изменить систему господдержки по грантам. Я сторонник сокращения количества грантов и увеличения их сметы. Ибо на 25—30 тысяч долларов фильм, конкурентоспособный с европейскими и мировыми шедеврами документального кино, не создать. Да и такого числа режиссеров мирового уровня, сколько у нас грантов, к сожалению, сейчас нет. Кроме этого, я за систему открытых торгов, так называемых питчингов, в которых государство может участвовать наряду с телевизионными каналами. И режиссер может собрать благодаря интересному и сильному проекту достаточную сумму для производства серьезного произведения. Конечно, для этого нужно внести некоторые изменения в современную систему выделения грантов, но я уверен, что это несложно. И необходимо это делать сейчас, чтобы получить результаты в следующем году. Также думаю, что продюсерам нужно более активно искать кооперацию с зарубежными партнерами. Это волей-неволей заставит вкладываться в производство для последующего получения прибыли, а не рассматривать смету, как средство получения прибыли.

Конечно же, фестивальное движение необходимо для документального кино. Это гарантированный контакт со зрителем, а также стимулирование скромно живущих документалистов с помощью призов. Небольшие, но все-таки деньги. Сейчас фестивалей на российском пространстве — огромное множество. Некоторые из них имеют свое лицо, некоторые — безликие, все-

ядные, с какой-то неведомой мне финансовой деятельностью. Но запрещать их, цензурировать каким-либо образом у меня рука никогда бы не поднялась. Хотя, когда я был секретарем СК, ко мне неоднократно подходили с идеями сократить количество фестивалей, сделать селекцию на «более правильные» и «менее правильные». Но я всегда помню слова из «Обыкновенного фашизма» Михаила Ромма, что «есть более правильные люди с более правильным черепом, а есть менее правильные». И никогда не хотел оказаться на месте тех, кто принимал бы подобные решения.

Фестивальная судьба фильма и прокат — это разные вещи. Фестивальный зритель — это элитарный зритель, особенно в документальном кино. Это тот человек, который ходит в книжный магазин и покупает книги в отделе философии. Прокат же подразумевает картину для широкого зрителя. Я думаю, что сейчас в нашем кино очень мало фильмов — просто буквально единицы, — сделанных с расчетом на массового зрителя. Меня вообще смущает, когда режиссер, видя огромное количество людей во время фестивального показа, почему-то считает, что столько же публики будет в зале, когда его фильм будет прокатываться в кинотеатре. Он не понимает, что фестивальный зритель — это и есть *весь* его зритель в данном городе.

Но создавать фильмы для проката интересно и необходимо. А главное, при небольших вложениях по отношению к игровому кино можно получить гарантированную прибыль.

Кино для зрителя — это особый талант. Я думаю, что таким талантом владеют не все те документалисты, которые побеждают на фестивалях. Зритель — это отдельная награда. И, конечно же, нужно готовить другие съемочные группы в борьбе за эту награду.

Что касается телевидения, думаю, что это проблема кастовая. Так получилось, что в руководстве телеканалов, как правило, работают представители касты журналистов. Для них самыми важными компонентами повествования являются факт и слово. Фильмы кинематографистов для них — это маргинальное, затянутое и невнятное повествование. Но виноваты не только они, но и мы, кинематографисты. В какой-то момент мы поверили в свою избранность. Если нас не показывает телевидение, мы настоящие кинематографисты, а если показывает — ненастоящие. Если нас смотрит массовый зритель, значит, мы делаем глупое или угодливое кино. А если оно нравится только продвинутым критикам, то это точно — шедевр.

Это привело к тому, что бóльшая часть нашего документального кино просто не пройдет ОТК телевизионных каналов ни по звуку, ни по изображению. Мы не пытаемся, как, например, английские или американские документалисты, войти в телевидение, создать свои ниши там и отстаивать их. Хотя там продюсерское давление ничуть не меньше, чем у нас. В России есть особая любовь к обиженным. И создалось целое направление в документальном кино, когда лучше нравиться в очень узком кругу кинематографистов — себе подобных, чем зрителю. В общем, я считаю, что отказ в борьбе за телевизионное пространство — это наша слабость.

Тех, кто создавал и развивал направление «Кинотеатр.doc», я уважаю. Они это делали с нуля, вкладывая собственные небольшие средства, энергию и искренние взгляды. К сожалению, появились взрослые деловые люди, как это и всегда бывает, которые, взяв идею свободного кинематографа, стали создавать некое подобие этого направления. Обертка у конфетки та же, но вкус другой и цена другая. Есть вещи, которые в направлении «Кинотеатр.doc» мне кажутся слабостью. Думаю, что обилие нецензурной бытовой брани — скорее режиссерская слабость, нежели истинная реальность. Есть такой афоризм: «Жестокая правда без любви — это ложь». Думаю, что это направление — реакция на сладкие фильмы, на ложь иного порядка, на политический глянец, оформившийся в целое направление на телевидении. Такой гламурно-номенклатурный торт. Я думаю, что правда

где-то посередине. Фильм «Высший суд» Герца Франка, снятый о приговоренном к смерти человеке, не изобилует сценами, где присутствует нецензурная брань, где люди справляют свою нужду в кадре. Художник работает более тонкими инструментами. И достигает высокой правды о Высшем суде. Я верю, что молодые кинематографисты, которые пройдут через прививку гиперсвободы, поймут, что само ограничение — это сестра таланта. И именно те, кто быстрее начнет структурировать свой талант, и станут лидерами в ближайшее время. Что касается «реального», «действительного», «горизонтального» кино, то я сторонник кино «вертикального», где кроме низкого есть и высокое.

СЕРГЕЙ МУРАТОВ

Где вы — киноки нашего времени?

Слово «кризис» постоянно мелькает в течение последнего года, хотя, по-моему, неигровое кино находится в кризисе с момента рождения — уже 114 лет. На первом же в мире киносеансе Люмьеров демонстрировалось десять фильмов, девять из которых были документальные и только один — полуигровой («Политый поливальщик»). Это позволяло предположить, что дальнейшее развитие кинематографа сохранит подобное соотношение — хотя бы отчасти. Ничего подобного не произошло и вряд ли произойдет до XXII века. Игровые фильмы — тем более с экспансией телесериалов — почти полностью оккупировали свободное время зрителей, вербуя в свои сторонники даже наиболее стойких и упрямых документалистов. Документальное кино — по крайней мере, в нашем отечестве — не только не развивается. Напротив, мы наблюдаем его очевидную деградацию. Особенно за последние пару десятилетий.

В 1989 году группа советских кинодокументалистов выехала с последними фильмами (это был «взрыв неигрового кино») в США на гастроли — в рамках фестиваля «Гласность». Просмотры проходили в университетских аудиториях двадцати двух штатов и вызывали огромный интерес. Но везде при этом участников делегации забрасывали вопросами: «А на какие, собственно, деньги вы снимаете это антигосударственное кино?» «То есть как на какие? — в свою очередь недоумевали гости. — Разумеется, на государственные». Ни о каких других источниках существования кинодела мы не подозревали. Но такой ответ вызывал еще большее изумление американских зрителей. Выходит, на деньги государства вы снимаете фильмы, критикующие само государство? Советские документалисты не осознавали, что оказались тогда в уникальной исторической ситуации – *политическая цензура уже кончилась, а цензура коммерческая еще не началась.* Фильмы продолжали сниматься на деньги, предусмотренные прежними бюджетными планами. При этом документалисты были исполнены безудержного оптимизма. Им казалось, что как только они окончательно избавятся от любой — в том числе финансовой — опеки Госкино и Гостелерадио, как придет окончательная свобода. Однако отрезвление не заставило себя ждать.

Наступление реального кризиса началось с того момента, когда отечественное документальное кино вступило в эпоху коммерции. В отличие от западного мира, мы были к этому совершенно не подготовлены. А драматические опыты Дзиги Вертова, манифесты которого в 20-е годы безуспешно сражались с коммерческим духом частных владельцев тогдашних кинотеатров, оказались прочно забыты. В начале последнего десятилетия прошлого века на

телевидении были расформированы все фильмопроизводящие студии ТПО «Экран», и тем самым создатели телефильмов были поставлены в условия, достаточные лишь для создания передач. «Документалка» — не без презрения отзываются в наши дни телекритики и широкая публика о результатах эфирной деятельности неигровых кинематографистов, к тому же повязанных условиями так называемого «формата». Сакраментальный довод «не наш формат» перекрывает дорогу любым заявкам на новые жанры, живые решения и поиски новых героев.

«Формула зрительской любви к документальной продукции» — документ, рекомендованный своим авторам руководством одного из каналов, — содержит семь компонентов, в числе которых скандалы, непознанные явления (НЛО, всевозможные прорицатели), а также постельные сцены с участием знаменитостей. «Мы стремимся не к правде, — признается один из сценаристов канала, — мы стремимся к выразительной подаче. Ориентируемся на то, чтобы это было эффектно подано. Должна быть знаменитость, должен быть внук, который зарезал свою бабушку. Если этого нет...»

В 90-м году автор этих строк защитил докторскую диссертацию «Документальный телефильм как социальное и эстетическое явление экранной журналистики». В тот год название еще вполне отвечало духу пробудившейся гласности. Никто не чувствовал надвигающегося испытания. Были живы впечатления от «Архангельского мужика» Марины Голдовской и от «Легко ли быть молодым?» Юриса Подниекса, собиравших тысячи зрителей в кинотеатрах, у телевизоров и даже на стадионах. Сегодняшнее телевидение смешно считать явлением социальным, явлением эстетическим да и вообще каким бы то ни было явлением, если не называть «явлением» убогий и пестрый конвейер одинаковых и шаблонных лент.

Формат, по выражению Манского, это как хлеб, испеченный в лотках: бросил приблизительно килограмм теста — получил буханку хлеба. И задача хлебозавода — чтобы буханки были одинаковые. Если будут разные, то это уже проблема — как их транспортировать, как продавать. Такая конвейерная продукция отвечает расхожим стереотипам и требует интригующих названий.

«Убийство на Кутузовском. Зоя Федорова», «Смерть кулинара. Вильям Похлебкин», «Александр Башлачев. Смертельный полет», «Владимир Высоцкий. Смерть поэта», «Контракт со смертью. Рудольф Нуриев», «Роман со смертью. Валентина Малявина», «Убийство по законам жанра. Михаил Круг», «Пять предсмертных записок. Маршал Ахромеев», «Андрей Миронов и его женщины» — такую подборку названий фильмов о знаменитостях, показанных в течение года, обнародовало однажды «Эхо Москвы». Добавьте еще «Последние 24 часа» из биографии прославленных актрисы или актера.

Правда, упреки Манского в адрес формата бумерангом отзываются и на нем самом как на президенте премии «Лавр» — конкурса, представляющегося Александру Гутману «бетонным стадионом с орущей, ругающейся нецензурными словами массой фильмов».

Как же оценивают сегодняшнее общее состояние документального кино сами авторы и эксперты? На этот вопрос я попросил ответить более десятка режиссеров, сценаристов, продюсеров. Современное документальное кино — «псевдокино», «упаковка пустоты». Это из наиболее частых определений. Подлинные произведения, для создания которых «нужны не деньги, а потрясения», бесследно теряются в этом орущем калейдоскопе.

Прошлогодний «Артдокфест», или фестиваль «фильмов, которые невозможно увидеть по телевидению», в течение недели в кинотеатре «Художественный» посетили десять тысяч зрителей. Много? Ничтожно мало — считает президент фестиваля, все тот же Виталий Манский. Десять

миллионов зрителей собрал годом раньше на канале «Россия» фильм Сергея Мирошниченко «Рожденные в СССР. 21 год» (международный проект англичанина Майкла Аптеда). «Аномальная ситуация в том, что фильмы рождаются на фестивалях и на них же умирают, — замечает директор. — Поэтому премьеры этих фильмов являются первым и последним показом». С таким же эффектом демонстрируются фильмы десятков других фестивалей и конкурса ТЭФИ. Их зрители — не массовая аудитория.

«Удушением в прокате» называл Дзига Вертов бойкот его фильмов в 20—30-х годах. «Почему документальное кино не принадлежит народу?» — вторили заголовки в «Искусстве кино» даже в эпоху гласности. Между тем зарубежный прокат документального кино, «бум» которого сегодня переживает Запад, разработал многообразные способы привлечения зрителей — способы, совершенно незнакомые отечественным прокатчикам, которые нисколько не стремятся овладеть таким знанием. Автор только что защищенной диссертации С.Сычев скрупулезно исследует эту зарубежную практику. Обращения же документалистов к нашим телеканалам либо остаются без ответа, либо связаны с выполнением «форматов», что противопоказано всякому творчеству.

Кинотеатры в России боятся документального кино, не уступая в этом отношении отечественным телевизионным магнатам, заинтересованным лишь в развитии шоу-бизнеса. Именно этой невостребованностью социальных и эстетических поисков автор диссертации объясняет стремление многих экранных документалистов уйти в игровое кино или применить свой талант и энергию в киноиндустрии за рубежом. Такое положение дел наносит непоправимый вред отечественной публицистике и тем самым усугубляет сложившуюся ситуацию. Незаурядные работы российских документалистов — Александра Сокурова, Виктора Косаковского, Александра Иванкина, Сергея Дворцевого, Сергея Лозницы, Павла Костомарова... — европейским и американским зрителям знакомы гораздо лучше, чем российской аудитории.

«Непрочитанные книги умеют мстить», — заметил наш мудрец-современник. Но это же относится и к непросмотренным фильмам. В утверждении А.Гутмана «государство дает много денег на неигровое кино» вызывает недоумение слово «много», хотя нельзя не согласиться — для старта этого, может быть, и достаточно. Но фильмы не состоят из одного только старта. Очень скромного, хотя и благородного задатка совсем недостаточно, чтобы вывести документальный кинематограф из кризиса.

Игорь Беляев главное препятствие видит в другом. «Главное в том, что исчезла вера. Для нашего поколения документальное кино было богом. Важно миссионерское чувство обязанности перед Богом и человечеством». «Главное — в сознании самих документалистов, — подтверждает ту же мысль Владимир Герчиков. — Мало людей, готовых заниматься документальным кино не ради денег и честолюбия, а ради искусства и гражданского предназначения. В принципе в документальное кино мы должны идти как на некий акт противостояния и сопротивления».

«Не прячьте страусами головы, подымите глаза, осмотритесь!» — призывал Дзига Вертов в неопубликованной книге «Киноки. Переворот».

Братство киноков — вот что стало стартом для одержимого, несмотря на все бойкоты и удушения, реформатора мирового кинематографа. Где вы — киноки нашего времени?

ПАВЕЛ ПЕЧЕНКИН

Доккино как гуманитарная технология

«Картины из жизни провинциального комика», режиссер Павел Печенкин

Очевидно, что документальный кинематограф сегодня пребывает в кризисе. Причин тому несколько, но главная, как мне кажется, в том, что ни режиссеры, ни социум не осознают документальное кино как гуманитарную технологию. Ведь что такое документальный фильм? Это, прежде всего, попытка общества разобраться в самом себе и при этом — один из немногих действительно эффективных способов рефлексии, потому что режиссер погружается в жизнь глубоко и надолго: хороший документальное фильм снимается минимум полгода. С другой стороны, неигровое кино — окно в мир, через которое зритель может взглянуть на то, что происходит в жизни. И в то же время уже в это же окно смотрят другие люди, которые видят или хотят увидеть настоящую, не фасадную жизнь страны.

В связи с этим я выделяю несколько наиважнейших современных проблем. Первая — отсутствие социальной зрелости у отечественных режиссеров-документалистов. Наступило время, когда авторы сказали всё — или почти всё — о прошлом нашей страны. Безусловно, тема неисчерпаема и к ней еще неоднократно будут возвращаться. Но пришла пора анализировать настоящее. Когда в 90-е годы прошлого века на экраны попал простой, обыкновенный человек, которого раньше зритель не видел, это было ново и интересно. Но сегодня недостаточно показывать жизнь маргиналов: о том, что они есть, люди и так знают. Нужно не просто фиксировать проблему — нужно подсказывать пути ее решения: не вырабатывать их, а стимулировать к этому зрителей. Почему, например, у нас никто не снимает фильмы про то, как избавиться от дедовщины в армии? Или про то, как живет современный малый и средний бизнес? Документалисты должны понимать свою роль и в этом ключе осознавать свою ответственность перед обществом.

Но дело еще и в том, что современное общество не умеет анализировать жизнь с помощью аудиовизуальных образов, хотя и живет в мире, насыщенном ими. У нас не налажена система проката документальных фильмов. Наше государство ежегодно финансирует до четырехсот заявок, но оно совершенно не заботится о том, что с этими фильмами будет потом. А они просто не доходят до зрителя, и поэтому публика не может определенно сказать, нужно ей неигровое кино или нет. Однако стоит показать людям подборку хороших фильмов, как их сознание меняется. Приведу простой пример. Несколько моих студенток съездили в Екатеринбург на фестиваль «Россия». После этого они больше не могут смотреть коммерческое кино: они поняли, насколько оно фальшиво и как им не хватает правды на экране. Справедливости ради замечу, что в Перми публика уже более или менее научилась смотреть хорошее документальное кино. Но для этого потребовалось восемь раз провести международный фестиваль «Флаэртиана».

Фестивали — хорошая форма проката, но этого мало. Я надеюсь, что отчасти проблема доступности неигрового кино будет решена с наступлением цифровой революции. Когда появится огромное количество телеканалов, которые, не имея средств на создание собственной докупродукции, будут закупать хорошие документальные фильмы и показывать их регулярно. Пока же телевидение сплошь занимается производством псевдодокументальных продуктов, которые направлены в основном на развлечение аудитории. Хотя, если уж телевидение поддерживает Национальную премию документального кино «Лавр», почему бы российским телеканалам не показывать премированные документальные ленты? Это станет дополнительной рекламой документального кинематографа, и у телевизионной публики появится интерес к такого рода фильмам.

Кроме того, неигровое кино должно попадать на экраны кинотеатров, на полки магазинов и должно быть встроено в систему образования. За несколько лет существования медиаобразовательного проекта «Пермская синематека» мы убедились, что многие учителя и преподаватели осознают важное значение кинематографа в учебном процессе. Со многими школами у нас уже налажены связи: ребята приходят в киносалон «Премьер», смотрят фильмы и обсуждают их. В «Пермской синематеке» мы сейчас работаем над увеличением количества так называемых клубов по интересам. Здесь все зависит от лидера: если он есть, то вокруг него собирается определенная группа постоянных зрителей, которые готовы смотреть клубный фильм и дискутировать на предложенную тему. Поэтому мы ищем заинтересованных людей, способных поднять актуальную социальную тему. Я уверен, что клубы — это одна из эффективнейших форм существования документального кино в будущем, потому что оно привносится в общество на острие гражданской дискуссии и тем самым становится событием не только в культурной жизни, но и в общественно-политической.

Наконец, документальному кино давно пора стать ресурсом библиотек. Это не так дорого стоит: на бюджет одного коммерческого игрового фильма можно оснастить если не все библиотеки, то уж, по крайней мере, многие. Не обязательно штамповать DVD, можно выделить сервер и пополнять его. А посетители через Интернет найдут на этом библиотечном сервере все, что нужно. Ведь документальное кино — это кино для людей, которые принимают решения или хотя бы задумываются об окружающих нас проблемах. Документальное кино — один из китов гражданского общества. Мне кажется, я сейчас произношу такие очевидные истины... Но они почему-то до сих пор не реализованы. Напрашивается вывод: значит, государство заинтересовано в том, чтобы в нашей стране было меньше образованных людей, а было больше быдла, которым проще управлять.

В октябре в Перми пройдет новый фестиваль «Флаэртиана», и это будет новый виток интереса к документальному кино. Мы постараемся к этому времени сформировать специальную программу фильмов едва ли не для каждой университетской кафедры, то же самое у нас уже есть на уровне школьных предметов. Документальное кино должно обращаться к зрителю и, в первую очередь, в рамках образовательных структур. Без похвальбы могу сказать, что в Перми сегодня работает уникальный проект медиаобразовательного центра, который может стать примером для других регионов.

Пермь

Записала Наталья Овчинникова

Что нам диктует нынче мода

«Деревенский фотограф», режиссер Алексей Погребной

Заведомо однобокая ориентация конкурса «Лавр» — на чернушное кино и маргинальные персонажи — в последние годы становится все очевидней.

Просмотр отобранных для голосования лент порой создает впечатление, что в компании бомжей, проституток, наркоманов и психически неуравновешенных людей ты надолго заперт в грязном подвале, куда не попадают ни дневной свет, ни чистый воздух. По числу подобных лент фестивальную программу явно зашкаливает.

Могу предположить, что в кино существует мода на определенные течения. Но «Лавр», как я это понимаю, — профессиональная премия за достижения в области неигрового кино и ТВ. Здесь не должно быть тенденциозности и вкусовщины. В конце концов, существует немало фестивалей «андеграундного», «неформатного» кино, которые отстроены под подобную продукцию.

На «Лавре», в любом случае, должен быть представлен весь спектр документалистики в его многожанровости и разнонаправленности. При этом профессиональная составляющая должна быть главной. Нередко приходится оценивать фильмы, авторы которых бесконечно толкут воду в ступе, не умея элементарно выстроить материал. Но зато попадают в струю.

Смотреть это можно по великому понуждению. И поскольку ты входишь в состав экспертной группы, то обязан выставлять оценки за каждое отобранное в номинацию произведение. Правила голосования делают тебя при этом заложником вкусовых пристрастий отборщиков. Даже в случае, если в номинации не находится ни одной достойной работы, ты обязан расставить по ранжиру все оценки от первой до последней.

Эта система очень похожа на выкручивание рук. Ты не хочешь ставить высокий балл тому или иному фильму — он его никак не заслуживает, но протокол обязывает выставлять все оценки от 1 до 10. И фильм, который, по-твоему мнению, не заслуживает и двух баллов, может получить 7, а то и все 10. Я неоднократно предлагал изменить этот подход при распределении баллов, но так и не был услышан руководством конкурса.

Одно время мне казалось: не слишком ли я придирчив к засилью этой чернушной полусамодеятельной продукции. Молодежи-то, быть может, все это нравится?! Пробовал показывать отдельные опусы из программы «Лавра» и своим молодым коллегам, и просто знакомым, чей возраст — до тридцати. Ничего, кроме крайне негативных оценок, эти фильмы не вызывали.

Ладно, думаю, — это провинция, неискушенная в «высоком искусстве». Но перед Новым годом в течение трех дней проводил я в столице мастер-классы на Высших режиссерских курсах. И что же? Выпускники курсов с нескрываемым интересом смотрели мое «старомодное» кино и, отмечая профессиональный уровень, благодарили в том числе «за глоток чистого воздуха», за то,

что никто из героев не ругается матом. Видимо, и молодым надоело, что их через кадр тычут лицом то в грязь, то в помои.

Порой возникает впечатление, что одни и те же люди занимаются отбором программ ведущих российских документальных фестивалей. Или само оно — российское неигровое кино в желании завлечь и развлечь зрителя дошло до некой точки падения. Мне кажется, что нашей профессиональной гильдии стоило бы всерьез обсудить эту проблему.

А мода? К счастью, она не постоянна. В истории искусства было немало и манифестов, и шумных заявлений, так и оставшихся на обочине мировой культуры.

Киров

МАРИНА РАЗБЕЖКИНА

Горизонты «горизонтального» кино

«Просто жизнь», режиссер Марина Разбежкина

Не люблю цитаты, но эта нравится: «Мне один живой бомж ближе десяти мертвых древнегреческих богов» (Чарлз Буковски).

Не хочу ни с кем спорить, но мне тоже ближе...

Цитата вполне к нашей теме: о соотношении высокого и низкого, кого надо снимать и кто недостоин нашего взгляда. Об этом же путаный и невнятный текст А.Гутмана. «Не то и не так снимают», — вот основной его пафос. Снятое оскорбляет глаз автора, не соответствует его представлениям о прекрасном.

Он не одинок.

Вот реплика симпатичного мне и талантливого документалиста: «Мы не снимали (в прошедший период. — *М.Р.*) замечательных, выдающихся людей, а создавали фильмы про маргиналов и людей невысокого интеллектуального уровня».

Критерии изложены внятно — боги побеждают. Духовный народ предпочтительнее маргиналов с российскими паспортами.

Выбор по нынешним временам правильный и абсолютно политкорректный.

Послание от старых и опытных к молодым и необученным с назиданиями, что чему предпочесть, тоже говорит о наступлении новых времен, чутко уловленных художниками-документалистами.

Правда, эти новые времена как-то подозрительно напоминают старые с их мифологией о прекрасном народе, чего-то там постоянно созидающем.

Этот народ мы снимать научились.

Для него в нашем распоряжении уже привычная система образов и метафор, имитация старого культурного кода, успешно подменившая сам код. В этих фильмах-обманках видна «обученность»: оператора научили правиль-

но выставлять экспозицию и выстраивать композицию, режиссера — компоновать целое и рассуждать о высоком. Единственное, чего нет в этих работах, — самой жизни, она так и не родилась или скрылась за профессиональной оберткой.

Кинематографическое ремесло освоено настолько, что уже много десятилетий служит людям, не заметившим, что жизнь мощно изменилась, сменились коды и приоритеты.

Конечно, куда приятнее иметь дело с народом из той замечательной мифологии, которой мы до сих пор жили и живем.

Только куда денешь этих, совсем других: некрасивых, небогатых, несчастливых, изъясняющихся, как бог на душу положит?

Куда денешь тех, от которых порою не высоко, не смешно, а страшно — безъязыких, нерассуждающих, опасных в этом своем тлеющем существовании?

Не снимать?

Не видеть?

Не знать?

С этой вполне горизонтальной, даже не помышляющей о вертикали реальностью и имеют сегодня дело фильмы молодых, представленные под маркой «Кинотеатр.doc».

«Реальное» это кино или «действительное», не важно, но уж простите, коллеги по ремеслу, возрасту и творческому опыту, только оно мне сегодня и интересно, именно его я называю «социальным» и «актуальным».

Мне интересны герои, повылезавшие с помощью молодого и еще не набившего профессиональной руки кино из своих крошечных квартирок, грязных дворов, помоек, всех этих невнятных, но наших, российских, никем не придуманных пространств, которые что-то хотят нам о себе сообщить. У них зачастую нет языка, одно мычание, но эти глоссолалии интересно разгадывать. Это общество нуждается в рассматривании. В детализации.

Уже много раз говорено: маленькие, полупрофессиональные цифровые камеры дали возможность существовать внутри жизни, а не наблюдать ее извне.

Эти две художественные позиции — я внутри и я снаружи — дают разный художественный результат.

Для меня в прошедшем году оказались важными два культурных события: выставка в Третьяковке «Православная икона России, Украины, Белоруссии» и фильм «Шультес». Важными по своей актуальности и подлинной документальности.

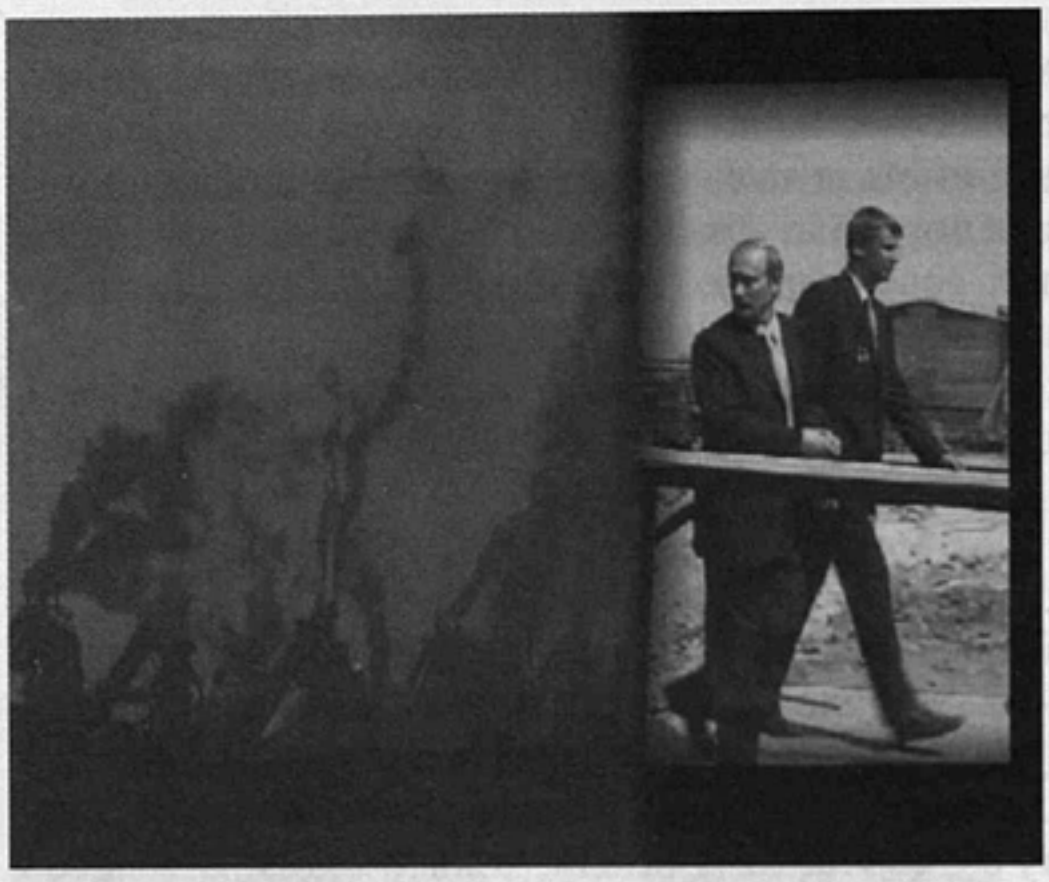
Впервые я увидела в таком объеме иконы, написанные провинциальными художниками. Формально они, как и положено, воспроизводили известные библейские сюжеты. На самом же деле, глядящие с расписных досок Авраамы, Сары, Исааки имели своих реальных прототипов из еврейских местечек. Ушастые, носатые, глазастые, важные — художник рисует! — они сидели за столами с дарами, бережно придерживая крылья за спиной. В этих иконах не было высоты и света рублевских икон, но в них была реальность той ушедшей жизни, которую мы никогда бы не увидели, не будь художник-иконописец так неопытен в изображении вертикали. И мне эти иконы, этот взгляд изнутри говорят о жизни, простите, куда больше, чем великие образцы. Я узнаю эту жизнь. Она по-прежнему актуальна, если только под актуальностью не понимать социальный пафос Майкла Мура, сиюминутный и сомнительный. Не по фактам сомнительный, а по тону, по той внутренней лживой интонации визгливого проповедника, с которой шулера сразу отличаешь от честного гражданина.

То же и с «Шультесом». Ничего актуальнее за последние годы я не видела ни в игровом, ни в документальном кино. Это подлинно документальный фильм (не по формату, а по сути), он пристально и близко разглядывает человека сегодняшнего дня и верно его угадывает.

Нам бы так.

ВЛАДИМИР ЯРМОШЕНКО

Кризис — в головах



«Стальные короли», режиссер Владимир Ярмошенко

Помилуйте, какой кризис. За камеру, за монтаж взялись миллионы людей. По ТВ уже смешна предупреждающая надпись — любительская съемка. Часто этот материал по мысли и изображению выразительнее «профессионального». Это я о потенциале. Кризис — в головах отдельных деятелей, потерявших ощущение, что и как снимать. И критиков, осматривающих с недоумением профессиональную поляну. Власть отдала госзаказ Минкульту. Итог — большинство тем иллюстрируют деятельность государства в области культуры или, в лучшем случае, истории культуры. Остальное — патриотическая тематика в понимании чиновников и позитивные портреты современников плюс реклама православия. Вот чем заняты профессионалы, у которых, к сожалению, нет других средств существования. В итоге социально-политическая жизнь России в руках ТВ.

Про международные фестивали — особая песня. Выбор отборщиков останавливается почти всегда на героях «как у Достоевского» с примесью де Сада. Вспомните шумный успех фильма-фальшивки об уральской деревне, сплошь больной триппером. Или «12» с фигой нашим и вашим. Или фантазию под документ «Первые на Луне», с восторгом принятую в Венеции, — им показалось, что такое кино разрушает последний советский миф о первенстве в космонавтике. Конечно, есть и счастливые исключения. К России у Европы особая и странная любовь.

Чтобы было кино, нужны деньги и тематическая воля-свобода. Сейчас деньги разворовывают так называемые продюсеры. Непосредственно на кино идет максимум треть сметы. Сегодня режиссер-документалист не имеет права контролировать расходы по картине. При Советах ни одна финансовая бумажка не попадала в бухгалтерский отчет без его подписи. Нужно изменить порядок тендера в Минкульте — сначала должны отбираться заявки авторов или режиссеров. Чиновник в творческой комиссии только секретарь. А тендер надо проводить среди продюсеров на предмет правильной организации съемок уже конкретной отобранной заявки с именем автора и режиссера — вот здесь, кстати, нужна комиссия из чиновников.

А сейчас сложилась нелепая ситуация: если фильм плох, виноват режиссер. Если хорош — правильно поработал продюсер. И в следующий раз он, а не режиссер получит деньги на проект. Нужно финансировать режиссера, автора, а не самопальную вывеску. Нужно приучить чиновников к мысли, что продюсер-режиссер — это нормально. Представляю, как они вздрогнут, если такая ситуация станет обычной. У нас традиционно кино авторское, в этом случае сегодня продюсер не более чем бухгалтер. Но! На дворе кризис, у начальников повод совсем канцеляризировать тематику. И так идут разго-

воры, что надо поменьше снимать. В перспективе система Минкульта уничтожит документальное кино. Творческого кризиса нет, налицо кризис организационный.

На пепелище Свердловской киностудии сгруппировалась команда из нескольких продюсерских групп, и она практически компрометирует прошлое нашего документального кино. Зато на знаменах — лозунг о верности традициям уральского неигрового. Ежегодно восемь-девять названий финансируются Москвой.

На последнем фесте «Россия» не присудили главную премию. Председатель жюри досрочно исчез по неотложному делу. Остальные члены жюри указали на плохую работу отборочной комиссии. Хотя, как сейчас выяснилось, члены жюри в свободное время с удовольствием пересматривали свежую работу местной дебютантки, они вполне могли своей волей включить ее в конкурс и дать главный приз. И вопрос о кризисе, возможно бы, и не возник. Кстати, сейчас в документалистику ринулось небывалое количество юных журналистов. И появился формат «гламур без глянца» — критики ставят в заслугу авторам якобы удачное противопоставление этики и эстетики Зверева и драматурга-режиссера Коляды. Но, позвольте, ведь это те же калоши, только вид сбоку.

Для чего Виталий Манский организовал Гильдию неигрового (документального) кино и затем на ее базе национальный приз «Лавровая ветвь», было ясно сразу. Идея объединения двух течений — «живой» эфирной теледокументалистики и исчезающей кинодокументалистики казалась тогда плодотворной. Опыт советского кино плюс временное многоканальное пространство ТВ сулили необыкновенные возможности. Но получилось, как всегда. Идея документальных сериалов как сильного жанра, вписывающегося в формат ТВ, лопнула по простым причинам. Первое: «киношники» не поддались обязательному в этом случае насилию, исчезла сакраментальная для них этическая составляющая во взаимоотношениях с героями. Для сериальности, ради общего сюжета и связок при окончательном монтаже организаторы позволяли себе вытворять что угодно, нарушая хрупкое пространство между автором и доверившимися ему персонажами. Второе: генетические телевизионщики с любопытством простенько поучаствовали и наснимали странное для них действо без ведущего в кадре. Были на этом пути и отдельные удачи, в основном на краях тематики в маргинальной ее составляющей. Затем последовали циклы — та же судьба. Постепенно идея съехала на нет. Курировал весь проект В.Манский. Он же остался посредником между ТВ и кинодокументалистикой и закрыл нишу своими личными замыслами.

Традиционная документалистика еле дышит в безэфирных объятиях Минкульта. «Добрый» канал «Культура» небезбрежен и так же подвержен эфирной форматности. Дело идет к тому, что нежелтая «старая» документалистика уходит в нищее подполье. Свободная политическая документалистика вот-вот станет подсудной.

Особая стать — «Лавр». Здесь доминирует назывная крикливая журналистика. Все номинации «Лавра» повторяют или прозрачно шифруют такие же, как у ТЭФИ, раздачи в документальной ее составляющей и делают бессмысленным само существование «Лавра». Правда, ТЭФИ уже разваливается, как и положено взрывчатой смеси амбиций и госденег. Создатели же нашей ситуации комплексуют перед эфирным ТВ, в чьих руках деньги и слава. И при этом вольно или невольно уничтожают своими действиями независимое от эфира кино.

Отбор на «Лавр» поручен невнятно большому, с неясным творческим опытом количеству людей, созревание результата размыто. Не с кого спросить. Нужно назначить одного — любого, кто согласится. Пусть отвечает — это, как ни странно, дисциплинирует всех участников процесса и ведет к результативным системным решениям. Подобный мировой опыт есть (прак-

тически отборщикам доверяют фестивальную судьбу кино целых стран и континентов).

Количество номинаций надо сократить за счет братания с эфирными форматами, это губительно для всего нашего дела.

Но, безусловно, «Лавр» дал сообществу несколько новых имен и фильмов. Спасибо! Нужно идти дальше. Нужно менять схему. Предположим, объявить себя заочным фестом при Выборге и Екатеринбурге. Любая группа из нашей среды объединяется и (по результатам голосования) объявляет лучший док года, лучший дебют и лучшего доккритика. Результат вывешивается в Интернете. И если за три сезона наш выбор будет точнее, чем на «Лавре», возникнет новый фест. Другого способа борьбы с глупостью, с вороватыми продюсерами, с рейтингами и ТЭФИ, и даже с «Водой» и «Плесенью» нет.

Мы все такие разные! И нам часто дорог и велик только свой опус.

В интервью «Известиям» перед выходом «Девственности» В.Манский договаривается до того, что этические обязательства перед реальными героями более необязательны. Вперед, ребята, — вот вы для чего переименовали документальное в неигровое? Документ все-таки к чему-то обязывает. Но теперь зато в порнокино пошла мода на документ, девочки-мальчики по сюжету доказывают свой возраст, демонстрируя свидетельство о рождении или паспорт четырнадцатилетней.

В 2008 году я впервые послал свой, пускай плохой и в политическом смысле хулиганский, фильм на «Лавр», прекрасно зная, что зря это делаю, но сильно кто-то вызванивал, и я дрогнул, послал. О чем весьма сожалею.

Екатеринбург

ВЛАДИМИР КОЛОТАЕВ

Зачем люди врут?

«Теория лжи», режиссеры Джон Беринг, Арвин Браун, Адам Дэвидсон

Недавно в Интернете стремительно распространилась информация о новом детективном сериале «Теория лжи» (Lie to me) от компании Fox Broadcasting Company. Пилотный эпизод можно было тут же найти по ссылкам и посмотреть в режиме онлайн. Главную роль в сериале играет Тим Рот. Одно это привлекло к фильму повышенное внимание и вызвало бурные обсуждения проекта в интернет-сообществе.

Герой Тима Рота — доктор Кол Лайтман, авторитетный ученый, изучающий язык тела, связь жестов и мимики людей с их эмоциональными состояниями. Лайтман может безошибочно определить, врет человек или говорит правду. Ученый чрезвычайно востребован, он оказывает услуги государственным структурам, политикам, правительствам иностранных государств и, конечно же, спецслужбам. Хотя из первого эпизода так и не удается выяснить, какую именно науку представляет доктор Лайтман, он, тем не менее, специалист высочайшего уровня, о чем красноречиво свидетельствует сцена с предотвращением террористического акта — взрыва негритянской церкви. Полагаясь на свои знания, Лайтман выясняет на допросе у террориста, где заложено взрывное устройство. Бомбу находят и своевременно обезвреживают.

Автор сценария Сэмюэл Баум, как сказано на сайте компании Fox, вдохновившись трудами известного психолога Пола Экмана, предложил зрителю необычную модель детективного расследования. Истина здесь открывается ученому, читающему знаки тела, как некогда читали божественную книгу природы. В анонсе говорится, что Лайтман «может обнаружить правду, анализируя лицо человека, тело, голос и речь. Когда кто-то пожимает плечами, нервно перебирает руками или поднимает нижнюю губу, Лайтман знает, что говорящий человек лжет. Анализируя выражения лица, он может прочитать чувства — от скрытого негодования до сексуального возбуждения и ревности. Однако его научные способности оборачиваются против него, так как он не может не видеть, что даже близкие постоянно врут, как совершенно незнакомые друг другу люди или даже как преступники, которых, собственно, и изучает Лайтман. Но зачем люди врут?»

К сказанному можно добавить, что сам Лайтман часто лжет, но прежде всего для того, чтобы, например, предотвратить преступление или спасти невинного человека от ложных обвинений. Чтобы выяснить истину, он говорит ученице колледжа, что ее одноклассник, подозреваемый в убийстве учительницы, повесился в камере, хотя тот жив. Делает он это для того, чтобы заставить девушку выдать человека, от которого она ждет ребенка и в которого влюблена, — человека, совершившего преступление. Иначе говоря, Лайтман оставляет в стороне этические нормы во имя правды. Абсолютно уверенный в себе и в своем знании, он не боится конфликтов с прокурорскими чинами и готов ради истины идти против течения.

Однако появление ученого с непростым характером и с такими наклонностями в сериалах не кажется чем-то необычным и новым. В Интернете сериал уже окрестили «хаусзаменителем», подчеркивая сходство героя с кумиром огромной женской аудитории доктором Хаусом из одноименного сериала. Правда, Грегори Хаус исследует, как замечено на одном из блогов, «анализы и внутренности своих пациентов», то есть «вещи», а Лайтман изучает мимику, связанную непосредственно с эмоциональными состояниями самого человека. Но и Лайтман, и Хаус находятся вне этических норм, они их игнорируют. Такое положение в системе культурных ценностей обусловлено интеллектуальным превосходством героев над окружающими, силой разума, знанием. Лайтман подан в сериале как редкий тип человека, которому дано знать абсолютную истину.

Поведение героя примечательно не укладывается в — казавшуюся до недавнего времени незыблемой — плюралистическую модель постмодернизма, приучившего культуру к мысли об универсальной относительности всех ценностных установок науки и общества. Ни у кого нет права на утверждение окончательной истины! Но Лайтман вызывающе игнорирует социальные предписания. Установки политкорректности, идеи множественности и равноправности всех точек зрения как будто бы не для него. Более того, косвенно проводится мысль, что именно уклончивые рассуждения о невозможности науки дать окончательный ответ на прямо поставленные вопросы открывают путь следственной ошибке, произволу и некомпетентному суждению. Вместо постмодернистского многообразия — единственно верный и ясный взгляд проницательного гения на невидимую суть вещей.

Кажется, Лайтман представляет собой тип кантианского субъекта этики, носителя морального императива, слепленного по образу и подобию объективно находящегося вовне божественного промысла. «Звездное небо над головой и моральный закон внутри нас»! Внешнее отражается во внутреннем, а внутреннее выступает в качестве морального компаса или карты, по которой человек ориентируется в жизненном пространстве. Правда, Лайтман, выступая в образе абсолютного субъекта этики, наделен автором сценария еще и свойствами абсолютного субъекта познания, перед которым открывает свои тайны непознаваемая «вещь-в-себе» Канта. На допущение, что карта и есть территория, кёнигсбергский философ вряд ли бы решился. Тем не менее метод Лайтмана претендует на то, чтобы, ориентируясь по едва заметным знакам, видеть их скрытое истинное значение.

Появление в детективном сериале ученого-эксперта вызывает у зрителя ассоциации также и с сериалом «CSI: Место преступления». Но там криминалисты собирают и изучают артефакты с места преступления, чтобы затем на основе лабораторных исследований реконструировать события и объяснить мотивы преступления. Их выводы базируются на объективных данных, полученных научным путем, например, экспертизы ДНК, расчета траектории брызг мозга при данной температуре и т.п. Сверхновое техническое вооружение специалистов и их профессионализм приводят, как правило, к успеху: картина преступления, воссозданная учеными, соответствует реальным событиям. Их реконструкция даже подтверждается преступником, который в конце эпизода рассказывает о своих мотивах. Правда, команда CSI раскрывает не все

преступления. Их научный метод не всесилен, безмолвные вещи, знаки события умеют хранить свои тайны. Но, так или иначе, в «Месте преступления» криминалисты анализируют микроскопические свойства объектов (крови, слюны, внутренностей жертвы или сопоставления мельчайших неорганических тканей). Они, как и доктор Хаус, находят доказательства не в самом человеке, а в материальных объектах, которым может быть и тело человека. Совсем иначе обстоят дела в «Теории лжи».

Хотя в сериале также работает команда специалистов, в ней кроме героя Тима Рота с непроявленной научной ориентацией представлены по большей части психологи. За исключением разве что девушки, бывшего офицера таможни, без специального образования и ученой степени. Но она обладает природной интуицией, феноменальным чутьем, позволяющими ей безошибочно считывать ложь и выявлять нарушителя. Можно сказать, что сотрудники Лайтмана, как и он сам, анализируют телесные проявления психики, изучают приметы и знаки языка тела, которые посылаются вовне из глубины души человека как бы вопреки его воле. Так, например, если подозреваемый испытывает стыд, то это чувство выражается в характерном жесте: его пальцы непроизвольно оказываются у лба, чтобы защитить глаза от прямого взгляда доктора Лайтмана. А когда человек чешет нос, то он во всех случаях говорит неправду, что подтверждают кадры врущих политиков, держащих палец у носа. Эта система сигналов (индикаторов) эмоциональных состояний, которая может быть прочитана и однозначно понята специалистом.

Итак, в отличие от криминалистов «Места преступления», изучающих предметы и следы деятельности преступников, психологи «Теории лжи» раскрывают истину, изучая поведение самого человека. Их герменевтическая стратегия основана на идее сходства невидимого содержания психики с явным его проявлением в специфической мимике, жестах, глазодвигательных реакциях или непроизвольных гримасах, которые мы не можем контролировать. Знаки тела рассматриваются при таком подходе в качестве зеркала, в котором отражается истина, скрытая в самом человеке и извлекаемая из глубин души вопреки его желанию и воли. Даже если подопечный Лайтмана хранит молчание, он все равно проговорится, так как за него и о нем говорит его тело.

Здесь обнаруживается разрыв с картезианской моделью субъекта, главными атрибутами которой являются сознание и воля. Согласно Декарту, рефлексы, непроизвольные действия и многое другое не относятся к жизни Я, которое обнаруживает себя только в произвольных актах. Следовательно, непроизвольные действия не могут ничего сказать об истине субъекта, а значит, то, с чем имеет дело Лайтман, не может ничего сообщить о том, что считалось субъектом действия у Декарта. Лайтман имеет дело с тем, что лежит за пределами декартовского Я. Это некоторая иная правда и другой субъект. Поначалу можно решить, что Лайтман, устраняя декартовского субъекта, утверждает фрейдианскую модель. Резкое изменение во взглядах на природу бессознательного позволило культуре XX века обнаружить субъекта там, где его не находили сторонники психофизического дуализма. Согласно психоанализу, истина о человеке (его действительные чувства и желания) может быть найдена только в непроизвольных жестах, ошибках, оговорках, словом, в том, что совершается помимо воли, помимо сознательного контроля. Однако ниспровержение декартовского субъекта не означает автоматически союз с Фрейдом. Психоанализ едва ли мог допустить, что окончательное познание человека возможно. Мысль о возможности конечного анализа вызывала у Фрейда и его последователей сомнение. Мотивы поведения могут меняться, логика бессознательного не укладывается в раз и навсегда сложившиеся схемы аналитического опыта, терапия не всегда приносит успех и т.п. Высказывая предположение о возможной интерпретации симптомов, психоаналитик не должен забывать, что это лишь предположение, что его мнение может быть ошибочным. Тогда как метод Лайтмана приводит к абсолютному знанию,

к истине в последней инстанции. Ничто не может скрыться от взгляда ученого, который таким образом занимает позицию всевидящего Бога.

Медийная культура, используя образ блистательного Лайтмана, озаряющего глубины невидимого светом знания, отражает странные изменения в системе коллективных представлений об истине и человеке. Та модель знания, на которую опираются психологи «Теории лжи», в результате немыслимого витка возвращает культуру к модели знания XVI века. Мишель Фуко в «Словах и вещах» пишет о том, что для ученых той эпохи мир представлялся «покрытым знаками, нуждающимися в расшифровке». Причем эти знаки являются «не чем иным, как формами подобия». В той системе научных представлений «знать — значит истолковывать, идти от видимой приметы к тому, что высказывает себя в ней и что без нее осталось бы невысказанным словом, спящим в вещах».

Собственно, Лайтман и есть тот ученый, который отыскивает по едва заметным следам, скрытых к тому же от глаз профанов, истину. Его герменевтика основана на представлениях науки XVI века, допускавшей непосредственную связь знака и значения на основе сложной системы сходств (пригнанности, соперничества, аналогии, симпатии), которые проявляются в приметах, в собственно знаках, имеющих индексальную структуру. «Знание подобий основывается на определении этих примет и на их расшифровке... Система примет переворачивает отношение видимого к невидимому. Сходство было невидимой формой того, что в недрах мира делало вещи видимыми. Но для того, чтобы в свою очередь эта форма выявилась, необходима видимая фигура, извлекающая ее из ее глубокой незримости. Именно поэтому лицо мира покрыто геральдическими гербами, характерными чертами, знаками и тайными словами... Таким образом, пространство непосредственных сходств становится как бы огромной открытой книгой, испещренной рисунками, причем вся страница покрыта странными, перекрещивающимися, а иногда и повторяющимися фигурами, взывающими к истолкованию...»[1]

С одной стороны, Лайтман — представитель современной науки, в которой не существует окончательных ответов. С другой — его модель познания соответствует скорее средневековым взглядам на мир. Не случайно в группе Лайтмана помимо ученых находится девушка, способная отличать правду без предварительного обучения, полагаясь лишь на природные способности. Она действует почти как ясновидящая. Ей бессмысленно врать, она все равно заметит неладное.

Представляется, что образ Лайтмана и его способ познания воспроизводит не столько реальную научную позицию, сколько народную усталость от вечного сомнения, от неспособности ученых дать определенные ответы на тревожащие общество вопросы. Массовый зритель больше не может терпеть неопределенности научных объяснений. Рядом с учеными-экспертами на телевизионных ток-шоу присутствуют маги, колдуны, целители и ясновидящие. И ученые часто выглядят менее убедительными, чем всезнайки-ясновидцы. Потребность знать все о реальности удовлетворяется и квазинаучной реконструкцией событий, и экспертизой экстрасенсов, составляющих по едва заметным приметам «истинную» картину. «Прорицание не является одним из видов познания; оно сливается с ним», — говорил Фуко о методе поиска истины XVI века. Мы можем наблюдать, как в XXI веке прорицание успешно подменяет науку для широкого круга зрителей.

Стоит, пожалуй, заметить, что автор анонса телесериала, говоря о научной основе сценария, не совсем точен. Да, очевидно, сценарист опирался на работы Пола Экмана, который выступает официальным консультантом сериала. Но в упрощенном по законам жанра виде образ ученого и его метод отсылает зрителя скорее к массовой литературе, объясняющей, как за две минуты разговора вычислить собеседника по его мимике и жестам или как, на-

[1] Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977, с. 72—73.

пример, втереться в доверие к руководителю. При этом остается без внимания, что теория связи эмоциональных переживаний с мимическими реакциями Пола Экмана — это лишь одна из множества существующих сегодня теорий эмоций. Если определять профессиональное поведение доктора Лайтмана, то он, скорее, действует по книжкам Алана Пиза и упрощенным заветам нейролингвистического программирования.

Медийный образ психологической науки, которую представляет доктор Лайтман и его коллеги, продемонстрировал, тем не менее, немыслимое для картины мира XVI века смещение от божественного измерения истины к ее человеческому и — буквально — телесному содержанию. В описанной Фуко системе знания считалось, что Бог разместил истину в природе для того, чтобы человек смог, приложив усилия, прочесть его промысел. В этом случае разум был нацелен на дешифровку знаков, на выявление того, что скрывает материальный мир. В «Теории лжи» тело тоже рассматривается как вещь, скрывающая тайну, посылающая вовне знаки, подлежащие дешифровке. Но при этом остается неизвестным субъект высказывания, тот, кто посылает знаки. Можно вспомнить средневековые (и не только) пытки, когда обращение к телу заставляло выдавать «подноготную» правду. Но в этом случае субъектом высказывания оставался человек, который принимал решение — терпеть боль или говорить, облегчив страдание. Тело без участия человека ничего сказать не могло.

Здесь же другая ситуация: субъектом речи является не человек, а его тело, предательски посылающее знаки в обход желания самого человека как субъекта речи. В этой связи возникает вопрос об авторстве высказывания. Кто в таком случае говорит? Очевидно, никто не может рассчитывать на право оставаться субъектом, когда за дело принимается доктор Лайтман и его наука, позволяющая ему рассматривать тело как текст без автора. Телом человека говорит Истина о нем самом, не спрашивая у него разрешения на высказывание.

В свое время Фуко писал о том, что власть психиатрии распространяется далеко за пределы психиатрических лечебниц, она угрожающе проникает в общество, изменяет границы нормы и меняет самого человека. В современной судебной системе, по мнению Фуко, психиатрам принадлежит право определять граница вины личности через определение «невменяемости». Но ту полноту власти и возможности проникать в самые приватные области личности, которую демонстрируют Лайтман и психологи его команды, Фуко, скорее всего, не мог и представить. Эта полная власть позволяет полицейскому контролю, легко минуя гарантированное законом право хранить молчание, заставлять человека говорить вопреки желанию. Бравые полицейские могут сколько угодно заверять задержанного человека, что тот имеет право хранить молчание. С доктором Лайтманом будет говорить ваше тело, даже если вы этого не хотите.

Конечно, образы героев «Теории лжи» — только фантазии, наивные представления массового сознания о возможностях психологии, от которой невозможно укрыться. Но в этих фантазиях отчетливо виден страх потери себя как субъекта перед сокрушающей силой науки. И, одновременно, надежда, что окончательную истину можно найти.

СЕРГЕЙ ТРИМБАЧ

Летать охота...

«Райские птицы», режиссер Роман Балаян

Когда-то мы знали о фильмах Украины, Казахстана, Эстонии или Белоруссии не меньше, чем о том, что снималось на «Мосфильме». Сегодня мы имеем самое смутное представление о кинопроцессе в бывших советских республиках. Статья киевского кинокритика Сергея Тримбача о картинах, которые собрал прошлогодний фестиваль в Анапе, отчасти восполняет этот пробел.

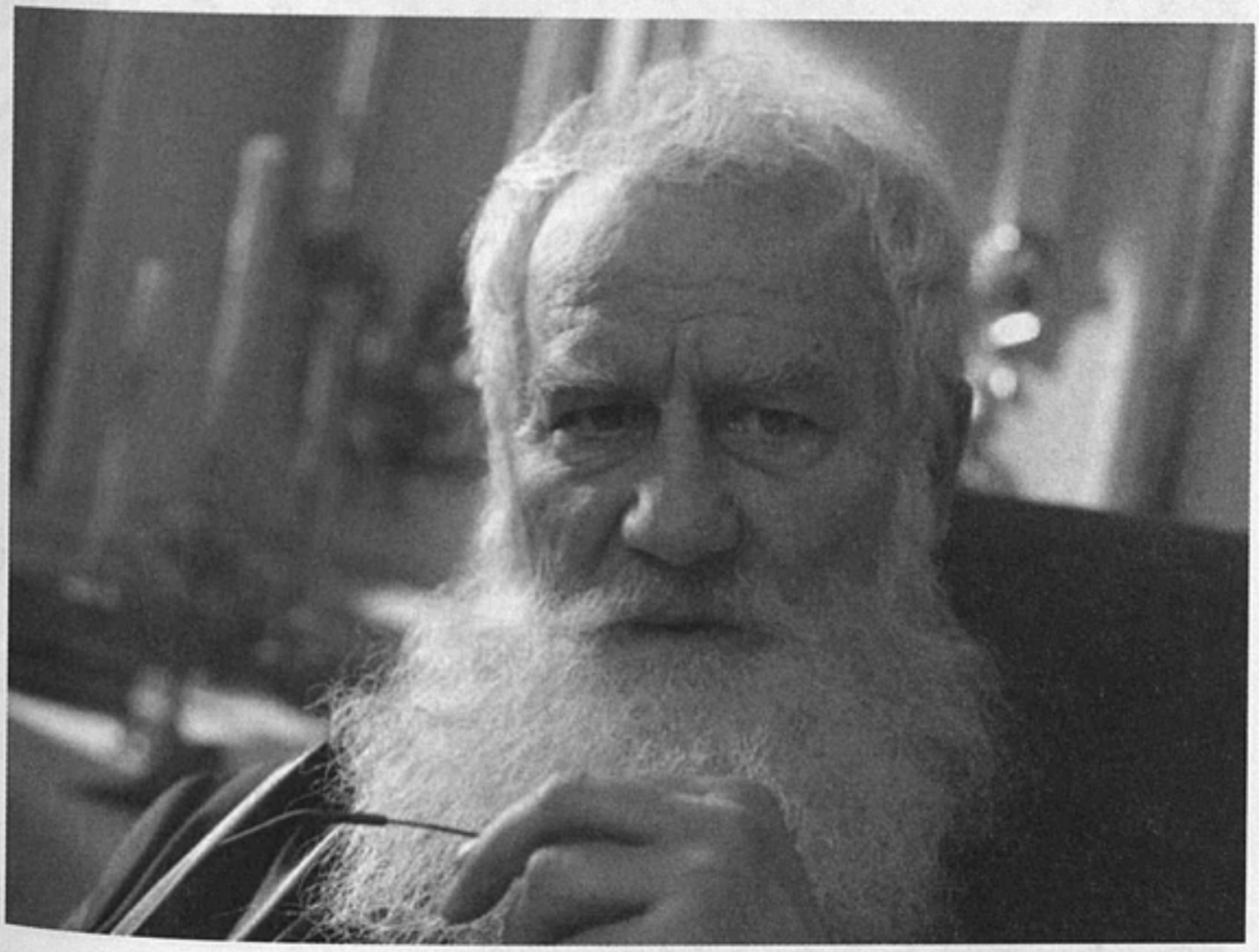
Как правило, многие по привычке считают, что украинцам практически нечего показывать. А уж если учитывать контекст странной межгосударственной вражды... Но, слава богу, кинематографистам удается быть выше предрассудков. Из Киева в Анапу прибыл не один, а несколько украинских фильмов. Было о чем поговорить.

Изготовился я к язвительной критике нового фильма Олеся Янчука «Владыка Андрей». Помнится, его картина «Непокоренный» вызвала на Московском международном фестивале целую бурю эмоций — ее прочитали как едва ли не апологию фашизма. На сей раз все обошлось гораздо спокойнее. Фильм, правда, исполнен в лучших традициях соцреалистического толкования недавней истории, когда в судьбе выдающегося человека выбирается самое достойное, а конфликтное выводится за скобки.

На пресс-конференции и режиссер Олесь Янчук, и сценарист Михаил Шаевич откровенно об этом говорили: хотелось толерантности, а «дразнить гусей» — совсем другое кино. И опыт предыдущих фильмов наверняка решили учесть... Хотя все же жаль. Личность митрополита Андрея Шептицкого, многолетнего главы Украинской греко-католической церкви, слишком неоднозначна и сложна, в нем преломилась украинская история, которую необходимо не только «фотографировать», но и осмыслять. Конечно, куда проще перевести все в русло эпической величавой саги — якобы для того, чтобы не потерять масштаб исторического деятеля, не утонуть в мелочах и подробностях. Да ведь в них, как известно, и прячется бес истории. Смотреть на нее словно бы из уютного кресла современного самолета — занятие полезное, безусловно. Но как-то так получается в нашем кино, что иной ракурс и не предполагается. Историей своего народа нужно гордиться — да! А делать выводы из этой самой истории, чтобы на приснопамятные грабли не наступать? С этим большие проблемы. Еще как-то посмеяться над собой — тут мы справляемся. Но проанализировать — упаси бог. Вдруг обнаружится, что мы сами во многом виноваты. Что история наша такова именно потому, что очень похожа на нас, драгоценных.

Впрочем, картина «Райские птицы» Романа Балаяна (она представляла Украину в большом конкурсе) вроде бы как именно об этом. 1981 год, тот самый, когда снимались классические уже «Полеты во сне и наяву». Молодой писатель Голобородько (Андрей Кузичев) написал роман, у которого нет ни малейших шансов увидеть свет в СССР брежневских времен. Судьба сводит его с писателем старшего поколения (Олег Янковский). Такой себе Макаров, постаревший и научившийся летать. В натуре и на натуре. Это получается особенно хорошо, когда он занимается любовью со своей юной женой (Оксана Акиньшина). Этакие семидесятнические представления о свободе, которая немыслима без свободы сексуальной. Но в те времена ощущение свободы было чем-то экстремальным — все равно, что без парашюта прыгнуть или из окна многоэтажки нырнуть.

Балаяновские «Полеты...» 81-го года были во сне, а наяву не хватало воздуха, чтобы дышать нормально. Нынче другие ощущения про то далекое время — и у сценариста картины Рустама Ибрагимбекова, и у Балаяна: надо только выучиться летать по-настоящему, на самом деле.



«Владыка Андрей», режиссер Олесь Янчук

Мир здесь эфирен, воздушен, полуразмыт, не сфокусирован на чем-то конкретном — словно бы на полотнах импрессионистов. Социума как такового нет — как чего-то отвердевшего, нет и поведенческих правил, и кодексов чести. Потому импровизируй, созидай хоть что-нибудь методом тыка. Таков авторский взгляд на тогдашнюю советскую действительность — из сегодняшней тупой буржуазной системы координат.

«Вдвоем с отцом», режиссер Данияр Саламат

Неудивительно, что единственной «твердой» реальностью в фильме является КГБ. Это стена, через которую можно перелететь, перескочить... Но разбить, разрушить даже не пытайтесь. Соответственно единственный реальный персонаж в картине — кагэбэшный полковник в исполнении Сергея Романюка (он-то и получил приз жюри за лучшее исполнение мужской роли)... Что-то достоевское сквозит в нем, что-то от незабвенного Порфирия Петровича. Так и ждешь, что спросит, чем это отличаются продвинутые люди от консервативной растительной людности и почему одним можно летать, а другим нельзя? Но нет, советские следователи были все же попроще...

Перелетев в Париж, Голобородько обнаруживает, что воздух свободы обманчив — попросту он попадает в мир взрослых прямиком из детства, где все мечта и сладостный эфир, который портит разве что Карабас Барабас из органов. Грохнулся он о парижскую землю, да так, что творческий мотор отказал. Почва не дышит, судьба не складывается. Не потому ли, что при взлете в балласт записали саму жизнь?

Другой украинский фильм, «Фрейлины», вошедший в программу «Кино без кинопленки», — дебют в режиссуре художника Игоря Подольчака, который вместе с оператором Сергеем Михальчуком снял визуалистскую барочную композицию про то, что все в мире тлен, кроме насыщенного бытового раствора семейной жизни. Собственно, отношения родственников не столь важны. Сладостны мелочи, подробности, образующие бытийный узор. Люди лишь бледные тени, не слишком заметные на ярком фоне. И никакого социума.

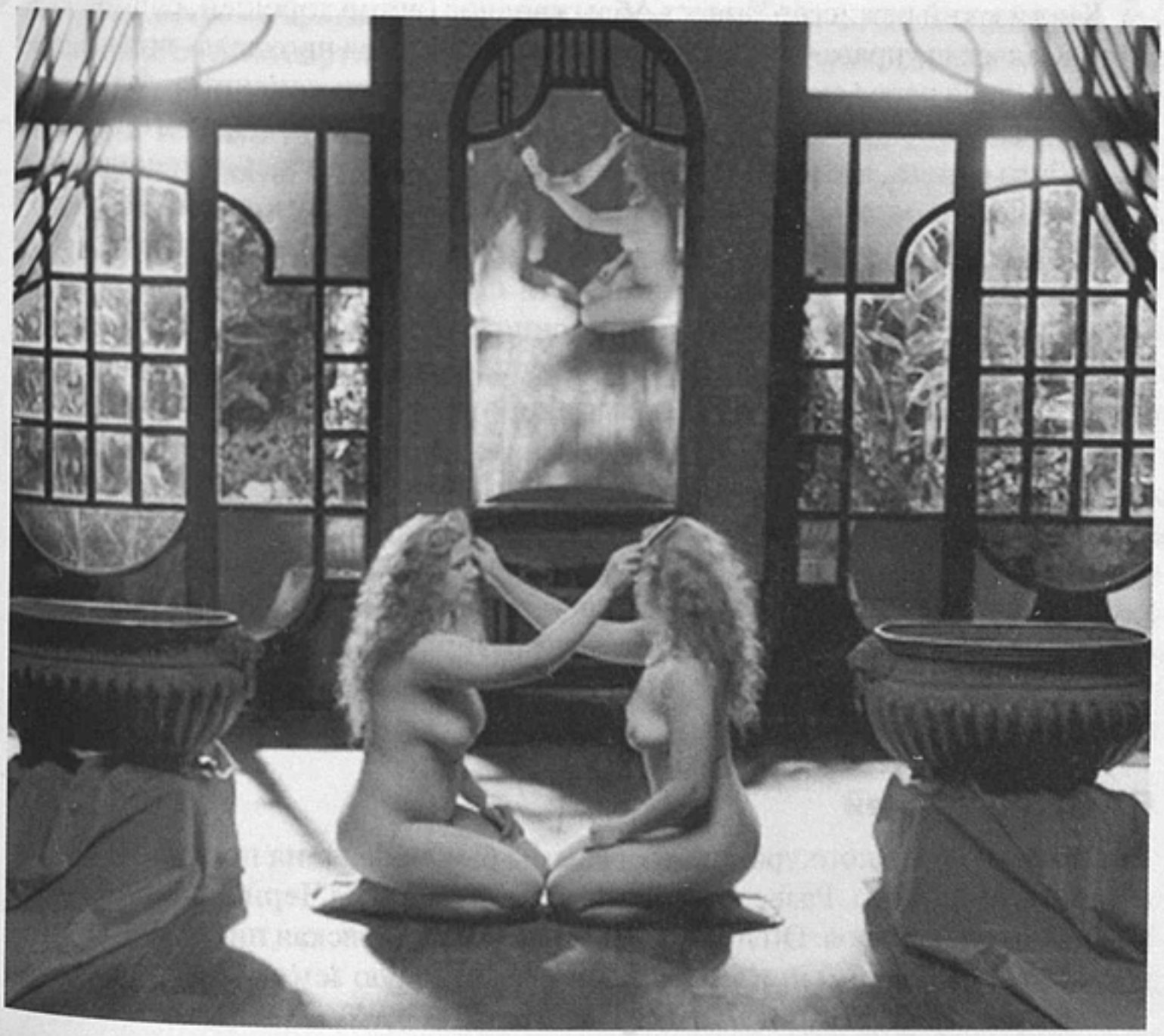
Отторжение ткани самой жизни, как чего-то нежизнеспособного, — вот что просматривается в новейших украинских фильмах. Вот такой вотум недоверия ей.

Храбрость и нищета рефлексий

Название латышского фильма «Свободные птицы» напрямую корреспондирует картине Балаяна. Четыре новеллы четырех молодых режиссеров — Анны Видулеи, Яниса Калейса, Гатиса Шмитса, Яниса Путиньша. Детство, юность, зрелость, старость — четыре поры человеческой жизни. И всё не слава богу, везде темно и вяло, и некому руку пожать, и некого к груди прижать. Страшно жить, волком завыть хочется... Так что герой последней новеллы уходит в леса... Хотя по-настоящему ему хочется взлететь — как орел парящий, к примеру. Да не судьба. Ее узор сквозь такую темень никак не разглядеть, куда там.

Все последние годы было заметно, что фестивальные картины прибалтийских режиссеров уже привычно депрессивны. Не стала исключением и литовская дебютная лента Кристины Буожюте «Коллекционерша», получившая Главный приз за режиссуру. Это работа кинематографически насмотренного человека, но полное впечатление, что о самой жизни молодой кинематографист знает понаслышке. Как и ее героиня, доктор, которая моделирует разные ситуации с собственным участием. Участие есть, а эмоциональной, чувственной связи нет. Не дышит ткань этой жизни, она омертвела. А человек здесь — подобие автомата. Честность авторской констатации подкупает, но только и всего.

Наиболее живыми, реальными выглядят в этом ряду персонажи эстонского фильма «Осенний бал» еще одного дебютанта, тридцатишестилетнего эстонца Вейко Ыунпуу. Многофигурная композиция, в которой задействованы шестеро жителей таллинского спального района. Язык эдакого Антониони, говорящего на эстонском. Люди сознательно прячутся от жизни, видя в ней нечто имперсональное, им неинтересное, невдохновляющее. Городской мир поделен на квартиры-клетушки, между ними бездонные провалы пространства и времени. Довольно внятный образ, осмысленная режиссура, объясняющая, что отторжение жизненных реалий на экране имеет свои причины — мы в этой жизни себя как-то в упор не видим. Лучше пристроиться в ка-



«Фрейлины», режиссер Игорь Подольчак при участии Дина Каррае

кой-нибудь иллюзийной зоне, и оттуда защищать свою неприкосновенность, свою самость. За храбрость рефлексии жюри наградило фильм Главным призом.

В азиатских картинах от жизни не прячутся, смиряясь с ее жестокостью. Казахский режиссер Данияр Саламат в картине «Вдвоем с отцом» работает в режиме неореалистической стилистики — минимализм выразительных

«Сваны», режиссеры Сосо и Бадри Джачвлиани

средств, скупая очерченность характеров... Одинокий учитель, живущий с сыном в общежитии, неустроенный быт, негромкие печали, тихие радости. Но нет пронзительности, нет ощущения авторского присутствия — режиссер остался в другом мире, из которого запечатленное им выглядит сочинением на заданную тему.

Киргизский режиссер Эрнест Абдыжапаров (автор хорошей, сочной картины «Сельская управа») на этот раз в фильме «Светлая прохлада» призвал народ смиряться перед судьбой. Народ по преимуществу женский... А в народных обычаях спрессован громадный опыт, в коем много здравого смысла. Ты любила одного, а выкрал тебя другой — ну, так получилось, и хорошо: могла бы и в девках остаться... Только здесь у Абдыжапарова с юмором не сложилось. Какая-никакая, а дистанция с материалом тут была необходима. В итоге — пресновато и морализаторски. Хотя по отношению к большей части конкурсной программы почти оппозиционно: приемли жизнь, ее нормы и ценности — и люди к тебе потянутся, свет воссияет, рутинный труд обернется красотой и нежностью. В вербальном виде это, согласитесь, симпатично. Но только в вербальном.

Зато грузинские «Сваны» Сосо и Бадри Джачвлиани категорически против традиций — в том случае, если они уничтожают самое жизнь. Речь о кровной мести, которая имеет место быть. Герой женится на русской девушке, у них рождается дитя. Только его убьют — по законам той самой мести. Ребенку предстоит стать очередной жертвой... Грузинский вскрик: одумайтесь, зачем опять братоубийство, зачем снова война людей и законов, не ими придуманными?

В кипятке будней

Российская часть конкурсной программы была облачена по преимуществу в жанровые одежды. Разве что «Сезон туманов» Анны Чернаковой несколько выбивался из строя. Он про то, как молодая московская писательница Марина (Марина Блэйк) приземлилась на британскую землю, выйдя замуж за

тамошнего простоватого владельца автомастерской... Еще одна ассоциация с «Райскими птицами». И здесь не пишется, и здесь чувства творческие глохнут в чужой почве. Их пробуждает нежданная встреча с музыкантом Сашей (Сергей Чонишвили) и последовавший затем визит героини в Москву... Да только что ж — сложившуюся жизнь ломать боязно, а мужик из музыканта оказался ненадежным. Не то что серенький с виду английский му-

«Кипяток», режиссер Татьяна Фирсова

женек... Мастеровито, все четко артикулировано. Но получилось моралите: нечего про творческого журавля мечтать, ежели жирненькая синица уже в руках. Эдакий буржуазный вывод просквозил — и истаял в глубине экранных зеркал.

Татьяна Фирсова в «Кипятке» более решительна — женщина в возрасте получает шанс выбраться из серости, «падая в любовь» с младым юношей. Однако драматургия картины обескураживающе простодушна: когда после скандальных разборок героиня продолжает романизировать уже с его отцом, он ошпарит их кипятком. Такой итог наверняка устроил бы зрительниц мыльных сериалов (они, правда, потребовали бы и дальнейшего развития столь роскошного мотива). Но критики и журналисты, аккредитованные в Анапе, устроили режиссеру форменную «головомойку». Для фестиваля подобное кино уж слишком примитивно.

Зато премией своего жюри они поддержали другого россиянина — Владимира Зайкина и его картину «Пятница, 12». Им показалась достаточно убедительной «стремная» история маньяка-убийцы, который повергает в оцепенение город — каждую пятницу он обещает новую жертву. Эдакое «тарантинное», вполне профессиональное кино — и снова об ужасе жить в сегодняшнем мире. Так и норовят ошпарить тебя — то ли новостью жуткой, то ли ударом кастета, то ли еще какой гадостью.

Получается, что кино нас тем самым к кризису готовило, к тому, что надо уходить в себя и грести свой челн по лихим волнам, не полагаясь ни на кого. Да, предупреждало: ветра не будет, нужно грести руками. Ну, предупреждало. А дальше что?..

АЛЕКСАНДР КОСТЮК

Еще больше развлечений!

ТВ: ЗРИТЕЛЬСКИЕ ПРЕДПОЧТЕНИЯ

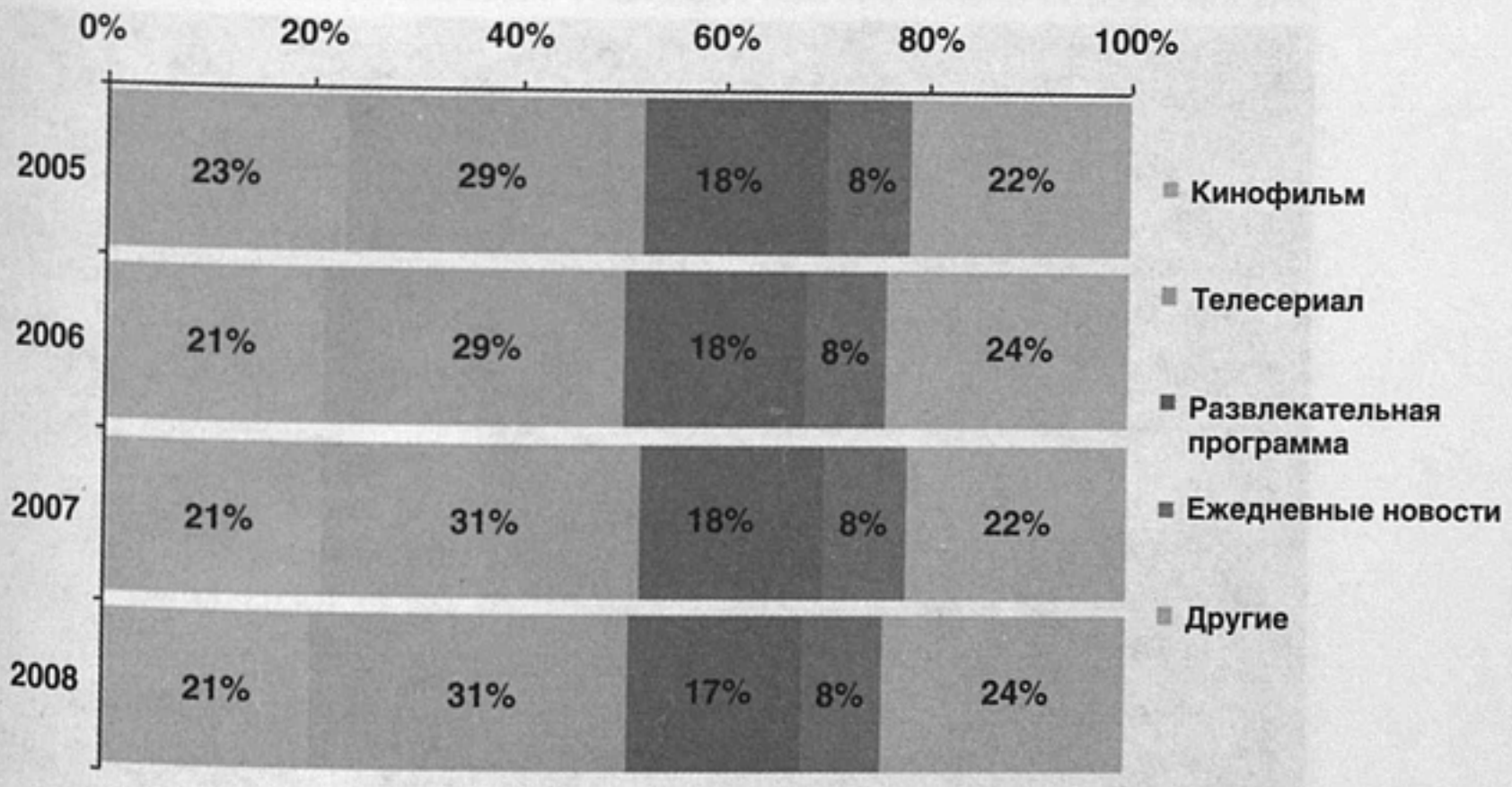
Одним из основных параметров, характеризующих специфику смотрения телевидения в любой стране мира, является средняя продолжительность затраченного на это времени. По данным многолетних исследований, больше всего телевизор традиционно смотрят в США и Японии — около пяти часов в день. В европейских странах на просмотр ТВ приходится примерно три часа. Средний россиянин проводит у телеэкрана около четырех часов в сутки.

На что же мы тратим эту огромную часть нашей жизни?

Спрос и предложение

Оказывается, самые популярные сегодня телепрограммы, на просмотр которых граждане России стабильно отводят почти 70 процентов своего «телевизионного» времени — развлекательные: телесериалы, кинофильмы, юмористические передачи, концерты, мода, шоу со звездами и т.п. (*см. график 1*).

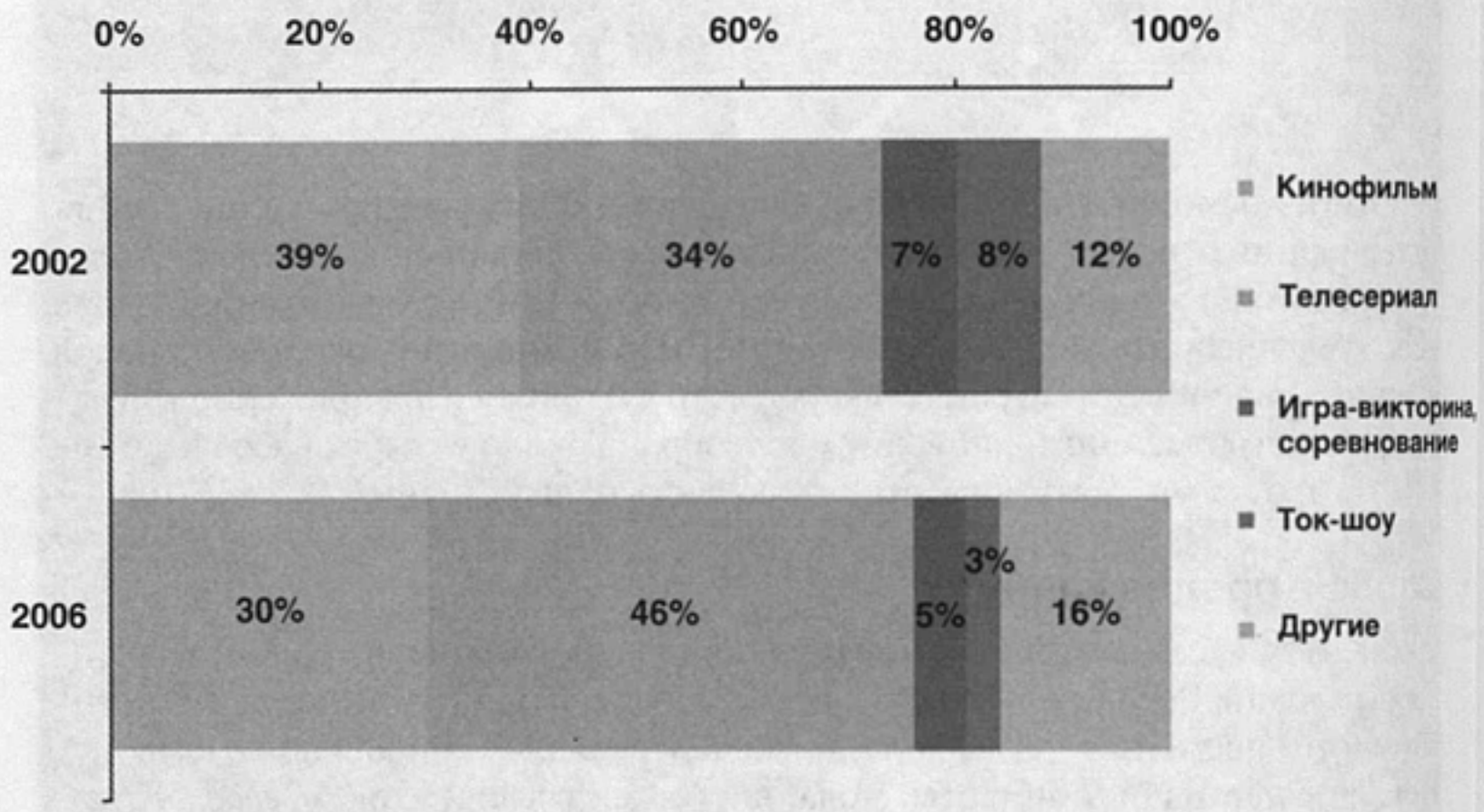
График 1
Жанровые предпочтения зрителей (спрос) [1]



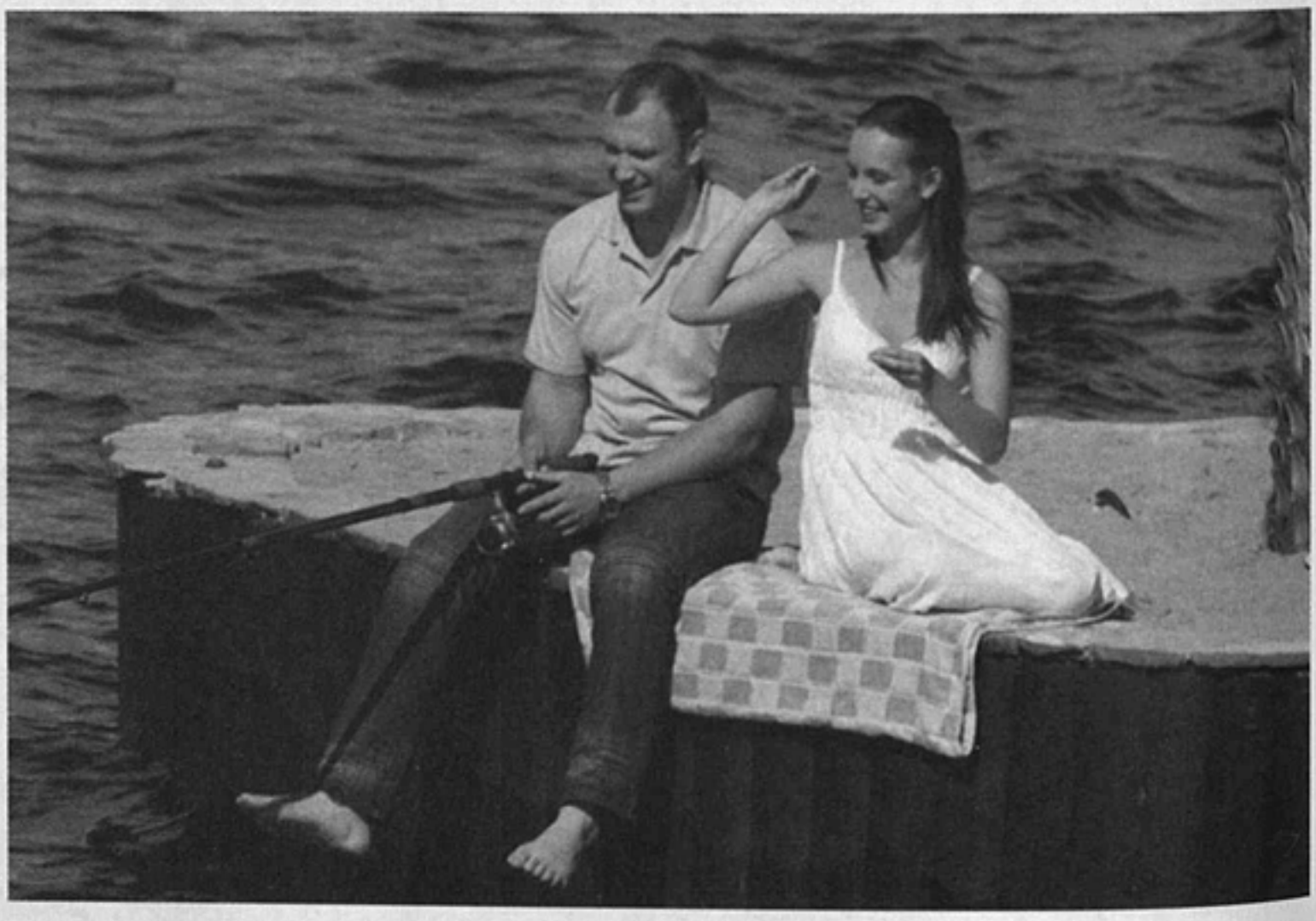
[1] Источник графиков 1—3: проект TV Index, Россия (города с населением 100 000+), население 4+, 05:00—29:00, TTV, THC, Россия, 2008.

При этом более подробный анализ динамики зрительских предпочтений по отношению ко всем видам развлекательных программ показывает, что здесь за последние годы произошли существенные изменения с точки зрения самого объема просмотра (*см. график 2*). Так, по сравнению с другими типами передач увеличилось время просмотра телесериалов (46 процентов в 2008 году против 34 процентов в 2002). А вот объем времени, отводимый на кинопоказ, напротив, заметно сократился (30 процентов в 2008 году против 39 процентов в 2002) — преимущественно как раз за счет роста популярности сериалов. Наблюдается также снижение спроса на все варианты ток-шоу, кроме развлекательных.

График 2
Развлекательные программы: предпочтения



Если говорить об иных популярных телевизионных жанрах, то спрос на новости в последнее время остается почти неизменным (*см. график 1*). При этом количество информационных программ за последние два года из-за прошед-

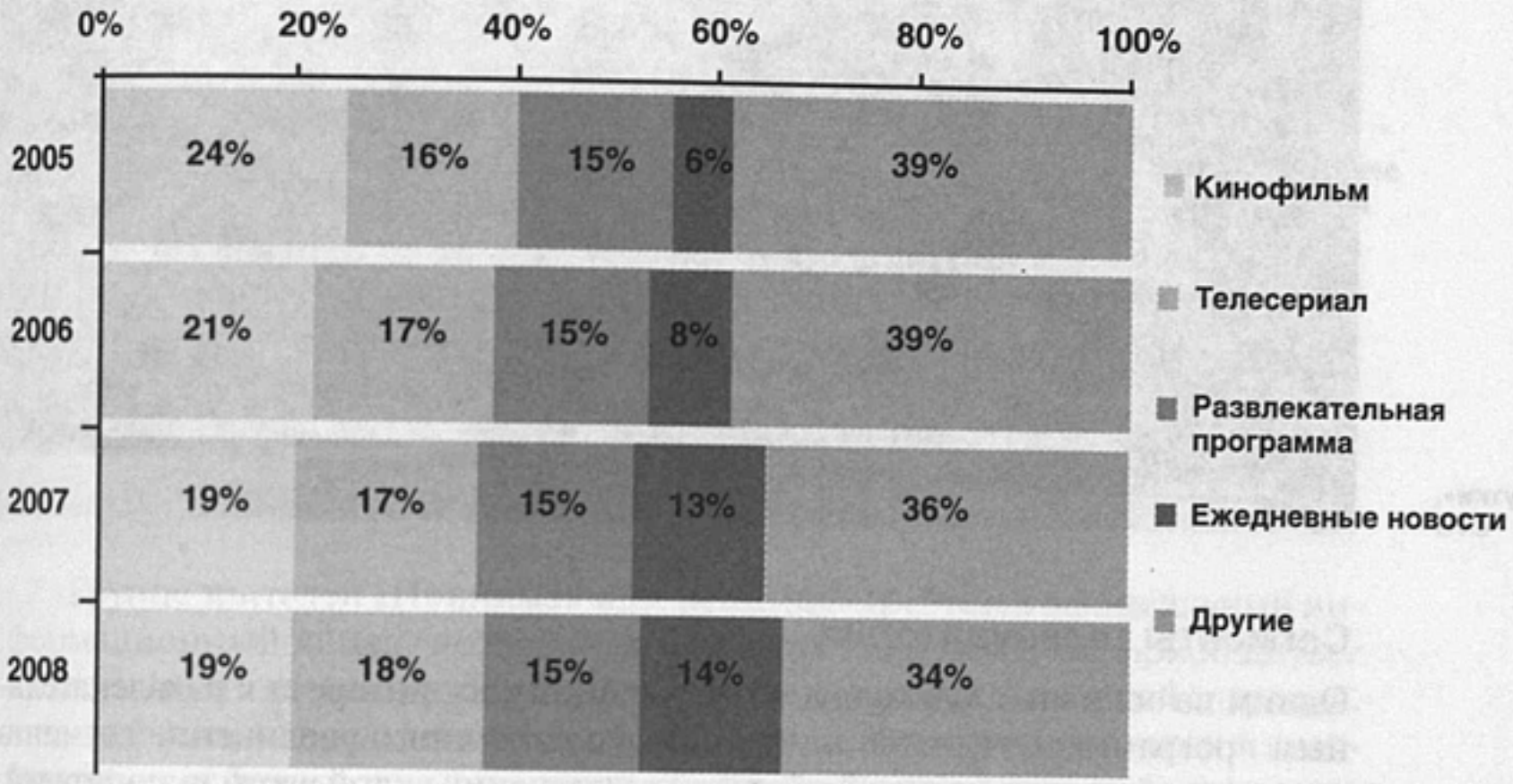


«Однажды будет любовь», канал «Россия»

ших выборов и появления двух новых каналов этого профиля — «Евроньюс» и «Вести» — выросло более чем в два раза (*см. график 3*). Как результат — при постоянном уровне спроса и увеличении объема предложения новостных форматов — рейтинги и объем аудитории каждой отдельной передачи постоянно и очень заметно снижаются.

График 3

Жанровая структура вещания национальных телеканалов (предложение)



Важной составляющей в этой ситуации является и тот факт, что новости, в отличие от других продуктов развлекательного контента, находятся в большей конкуренции с относительно молодым Интернетом, особенно среди социально активной аудитории. Так, если у телевидения классический прайм-тайм приходится на вечер, то у Интернета — на утро — с 8.30 до 9.30, когда люди приходят на работу. Проверяя почту и заходя в социальные сети, они заглядывают и на информационные сайты. В итоге в Европе интерес к телевидению как к источнику новостей стабильно уменьшается. В России, как уже было отмечено, пока эта тенденция столь четко не прослеживается, но, как показывает опыт, через год-два и у нас в стране будет наблюдаться та же самая картина.

Если сопоставить спрос и предложение на развлекательные программы, то выяснится, что сами зрители готовы смотреть еще больше подобных проектов, чем им это в настоящее время предлагает телевидение. В последние четыре года суммарная доля кинофильмов, телесериалов и собственно развлекательных прграмм — от общего объема вещания российских национальных телеканалов — стабильно составляет около его половины, тогда как спрос, напомним, держится на уровне 70 процентов. Это говорит о том, что телеиндустрия в ближайшем будущем будет продолжать увеличивать долю развлекательного контента, поддерживая тем самым тенденцию смещения зрительского интереса — от разнообразия исключительно в сторону развлечения.

Дополнительным подтверждением популярности таких проектов является активное развитие развлекательных каналов в нишевом сегменте (кабель, спутник, Интернет, мобильные телефоны и т.д.), наблюдающееся в последние годы.

Вместе с тем важно отметить, что мировая практика телепросмотра характеризуется аналогичными трендами.

«Хорошие шутки», СТС

Сегменты телеаудитории

Одним из основных факторов, объясняющих рост интереса к развлекательным программам, является тенденция существенного увеличения сегмента аудитории так называемых «Любителей развлечений» в той части телезрителей, для которых характерен просмотр каналов. Если пользоваться известной методикой сегментации всего телевизионного сообщества, в основе которой лежат потребности зрителей относительно просмотра и их ожидания от восприятия продукции телеканалов, то совокупная аудитория России в возрасте от 16 до 64 лет делится условно на шесть групп (*см. график 4*[2]). Две самые большие из них — «Любители развлечений» (26.5 процента от рынка) и «Знатоки» (26.3 процентов). Далее в порядке убывания следуют: «Принимающие решения», «Ориентированные на семью и общение», «Ценители гармонии» и «Любители острых ощущений». Каждое из этих искусственно сконструированных сообществ обладает уникальными характеристиками. Другими словами, зрители, попадающие в одну из этих групп, схожи между собой и отличаются от тех, кто оказался в других.

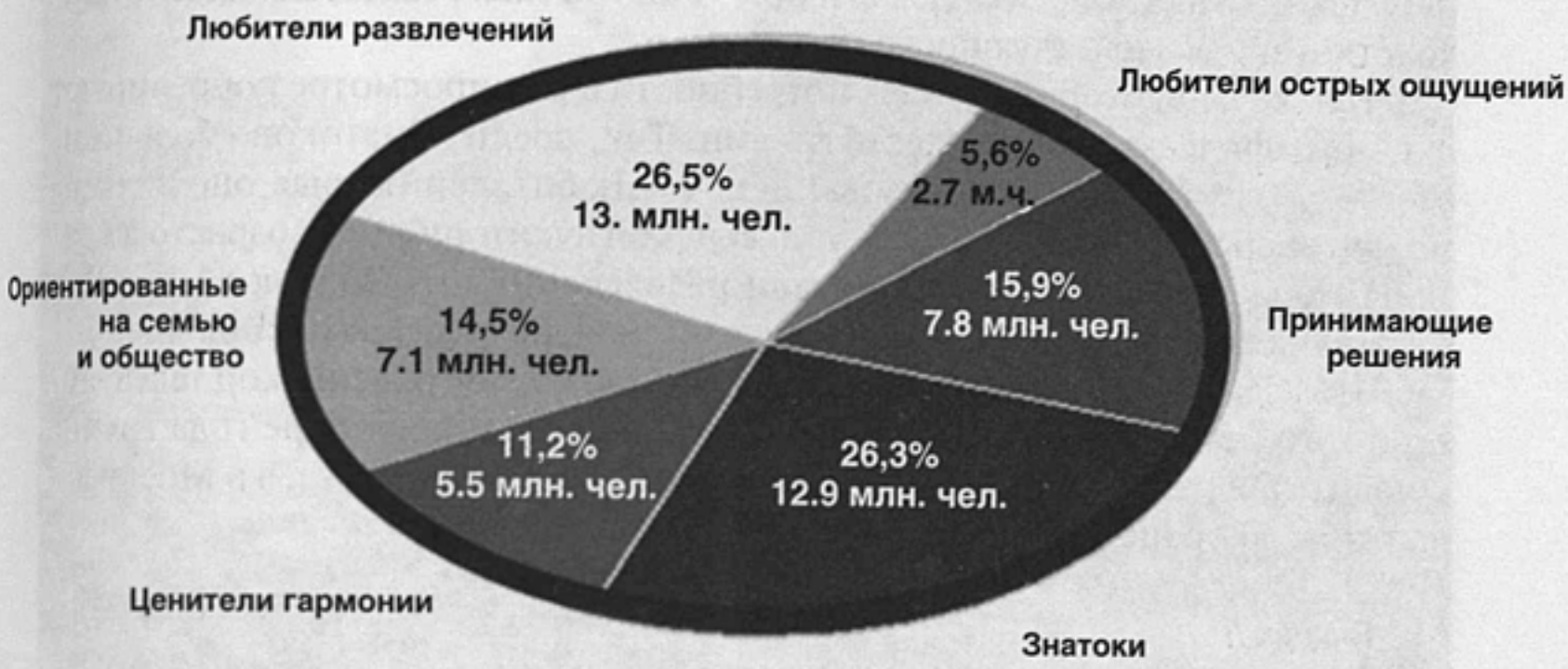
Сегмент аудитории, который можно обозначить как «Любители развлечений» — один из наиболее конкурентоспособных и молодых. Здесь наблюдался самый большой рост за последние годы, особенно в Москве (почти в полтора раза) (*см. график 5*). Сейчас как в столице, так и в стране в целом процент таких зрителей практически одинаков. Представителям этой части публики, судя по всему, нужен развлекательный, современный, модный канал. Их «специальные» жанры: неклассическая музыка, мода, шоу со звездами, молодежные и юмористические программы.

Второй крупный сегмент аудитории, особенно в старших возрастных группах, — «Знатоки». В 2002 году ее объем был достаточно скромных размеров — порядка 18 процентов, но сейчас он также довольно интенсивно растет (за счет сокращения группы «Ценителей гармонии»). Эти люди нуждаются в аналитическом, научном, развивающем телеканале, который поможет им продемонстрировать окружающим наличие собственного мнения, компетентность, владение ситуацией. «Специальные» жанры, необходимые для «Зна-

[2] Источник графиков 4—5: проект Needscope, Россия, возраст от 16 до 64 лет, TNC, Россия, 2008.

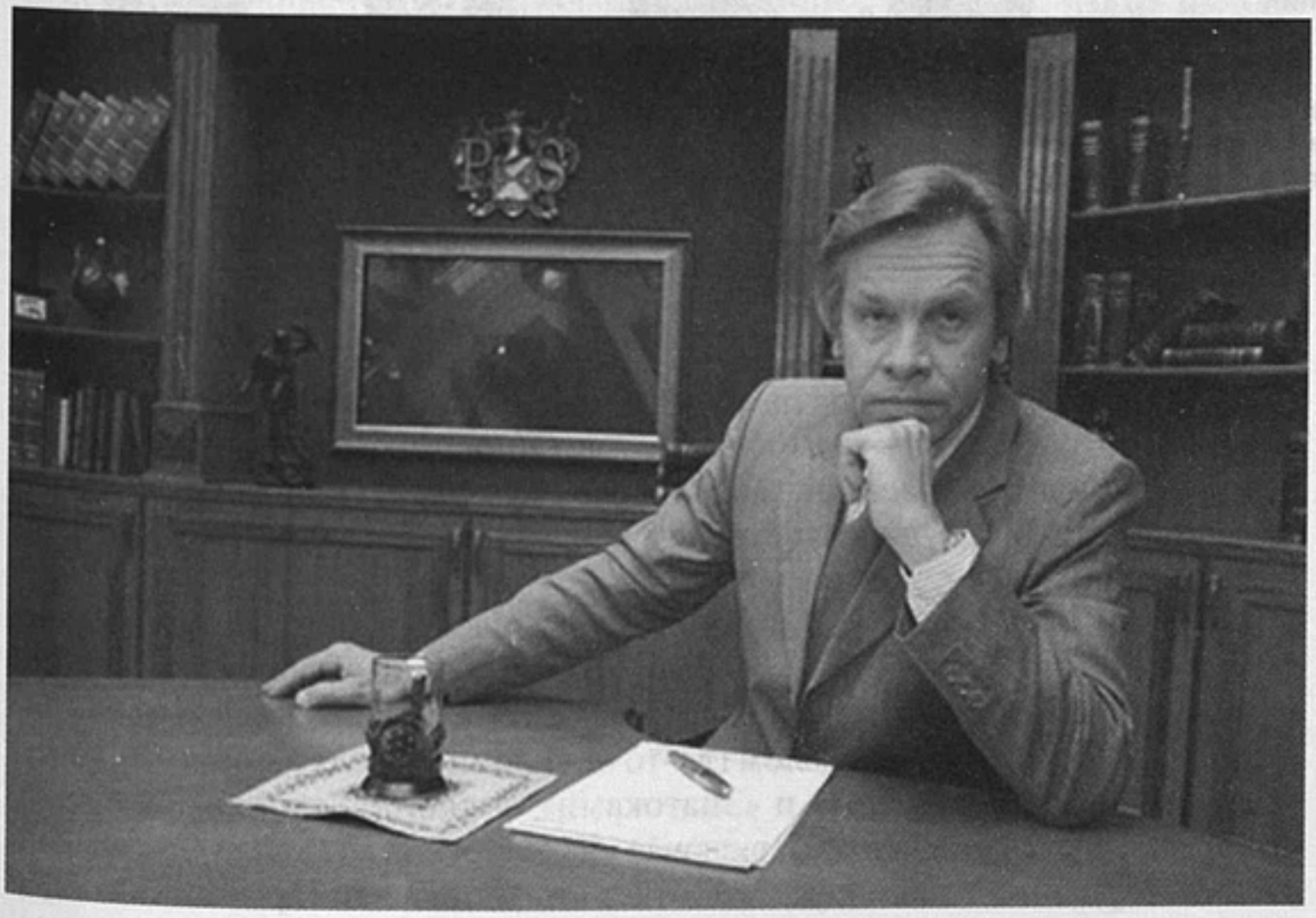
токов»: аналитика, полемика, познавательные, научно-популярные и исторические программы, кино «не для всех».

График 4
Сегменты телеаудитории



Группе зрителей «Принимающие решения» требуется официальный информационный канал, позволяющий им тем самым как бы приобщиться к власти, знать детали экономической, политической, социальной ситуации, принадлежать к определенной статусной группе. Представители этого сегмента аудитории больше других интересуются новостями бизнеса, из фильмов они предпочитают те, которые вызвали общественный и профессиональный резонанс, получили различные награды.

«Ориентированные на семью и общение» предпочитают, с одной стороны, позитивный, оптимистичный и дружелюбный канал. А с другой, в силу того, что телевизор вместе с ними смотрят все члены семьи, он, по их мнению, должен нести одновременно просветительскую и воспитательную функции, транслировать правильные, традиционные ценности. Привлекательные для них жанры: юмор, детские передачи и программы для женщин, пенсионеров, практические советы, отечественные старые фильмы, сериалы-мелодрамы.



«Постскриптум» с Алексеем Пушковым, «ТВ Центр»

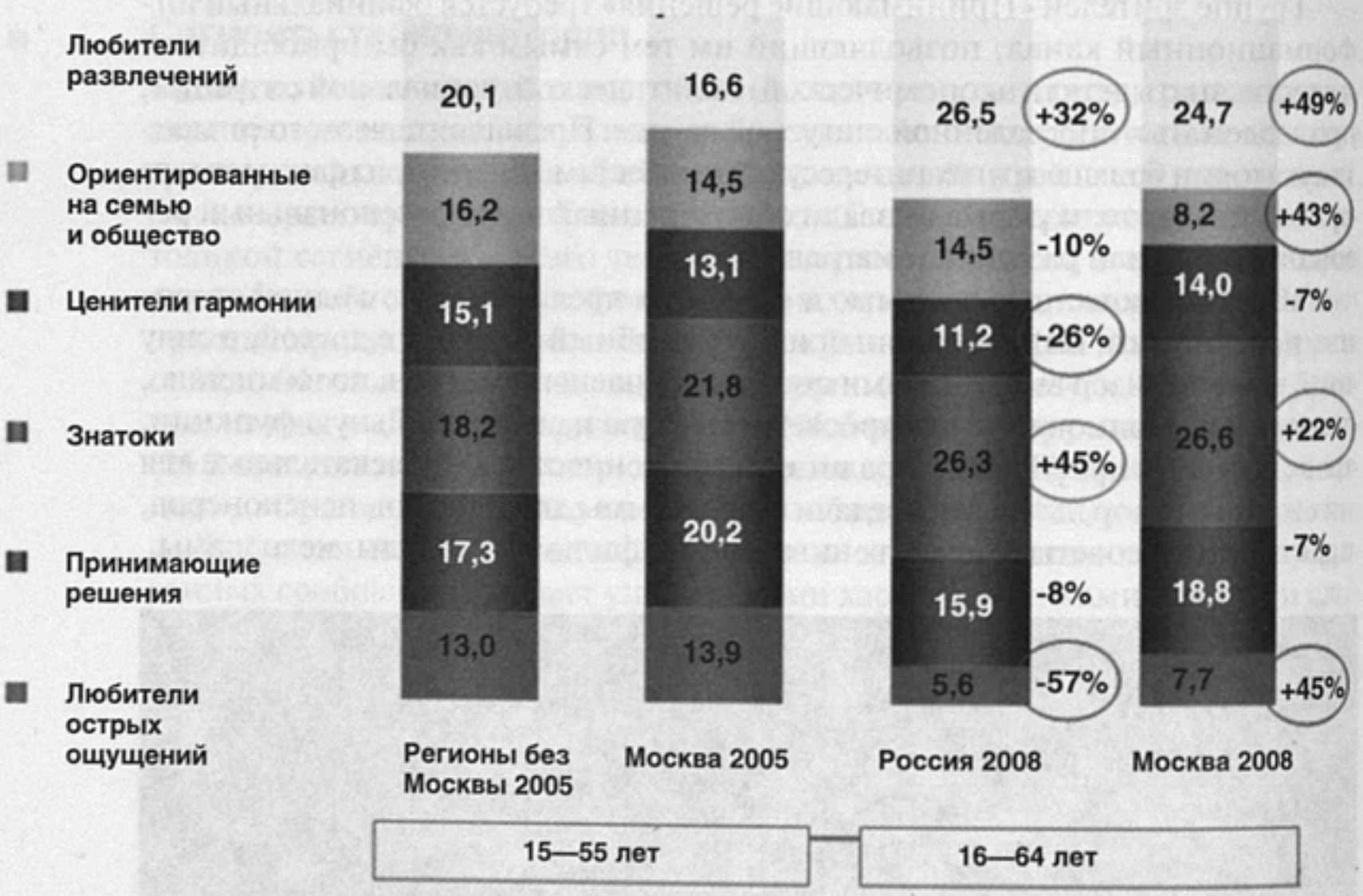
«Ценители гармонии» хотят смотреть практичный, спокойный канал с большим количеством полезных прикладных советов, житейскими сериалами и отечественными комедиями.

«Любители острых ощущений» нуждаются в динамичном телевидении. Жанры, вызывающие первостепенный интерес у представителей этого самого небольшого сегмента публики ТВ: спорт, истории успеха, экстремальные шоу, фантастика, мистика. Их выбор — динамичные, захватывающие, психологически воздействующие форматы.

Только в некоторых случаях потребности в телепросмотре коррелируют с демографическими характеристиками. Так, среди «Знатоков» большинство — люди с высшим образованием, а «Любителей острых ощущений» можно скорее назвать мужской, чем женской аудиторией. С возрастом связаны только две группы: «Любители развлечений» и «Знатоки». Первых в старших возрастных группах становится меньше, а вторых — больше.

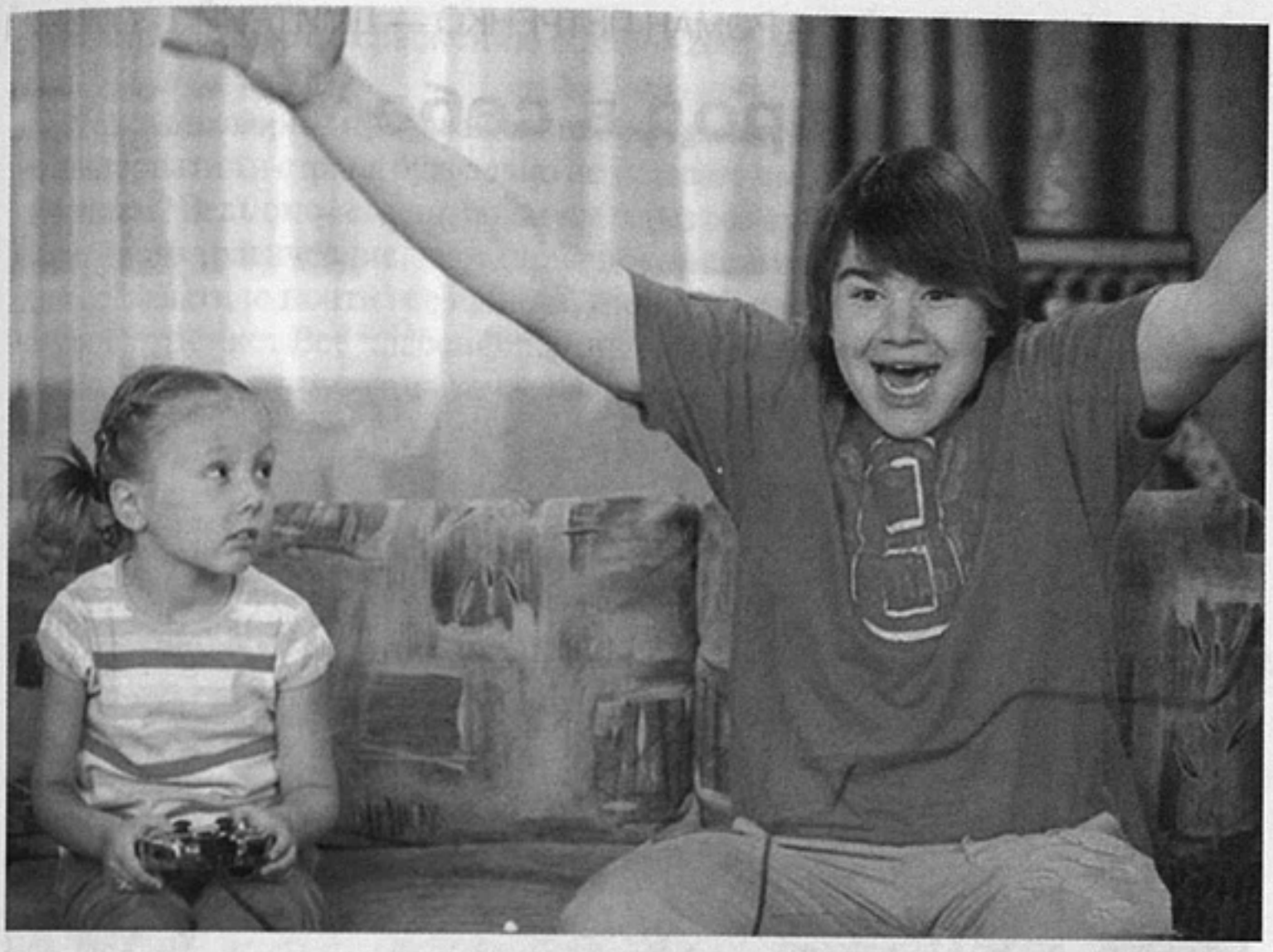
Что касается динамики развития разных сегментов российской телеаудитории, то исследования показывают, что за последние четыре года группа «Любителей развлечений» по России возросла на 32 процента, а в Москве – почти на 50 процентов.

График 5
Изменения в размере сегментов телеаудитории



А вот «Ориентированных на семью и общение» в Москве стало меньше на 43 процента, а в России — на 10 процентов. Опыт показывает, что аудитория России чуть более инертна по сравнению со столичной. Поэтому через год или два такие же цифры будут и по стране в целом. Меньше становится так называемых «Ценителей гармонии».

Как уже отмечалось, различные группы телеаудитории неравнозначны между собой по количеству зрителей. Поэтому существует различие и по уровню конкуренции между каналами за каждый из сегментов потенциальных зрителей. По России в целом где-то на границе между двумя группами — «Принимающими решение» и «Знатоками» — сконцентрированы практически все федеральные каналы, включая «Культуру». А вот канал «Домашний» стоит совершенно особняком и работает на «Ценителей гармонии» и «Ори-



«Папины дочки», СТС

ентированных на семью и общение». Особое положение и у «РЕН ТВ», который конкурирует со всей индустрией сразу, присутствуя своим контентом абсолютно во всех группах.

А вот за «Любителей развлечений» и «Любителей острых ощущений» борются музыкальные, спортивные и развлекательные каналы. В Москве к ним еще присоединяется и канал «2х2». При этом по результатам опросов 94 процента лояльной аудитории развлекательных каналов не смотрят другие мультижанровые программы!

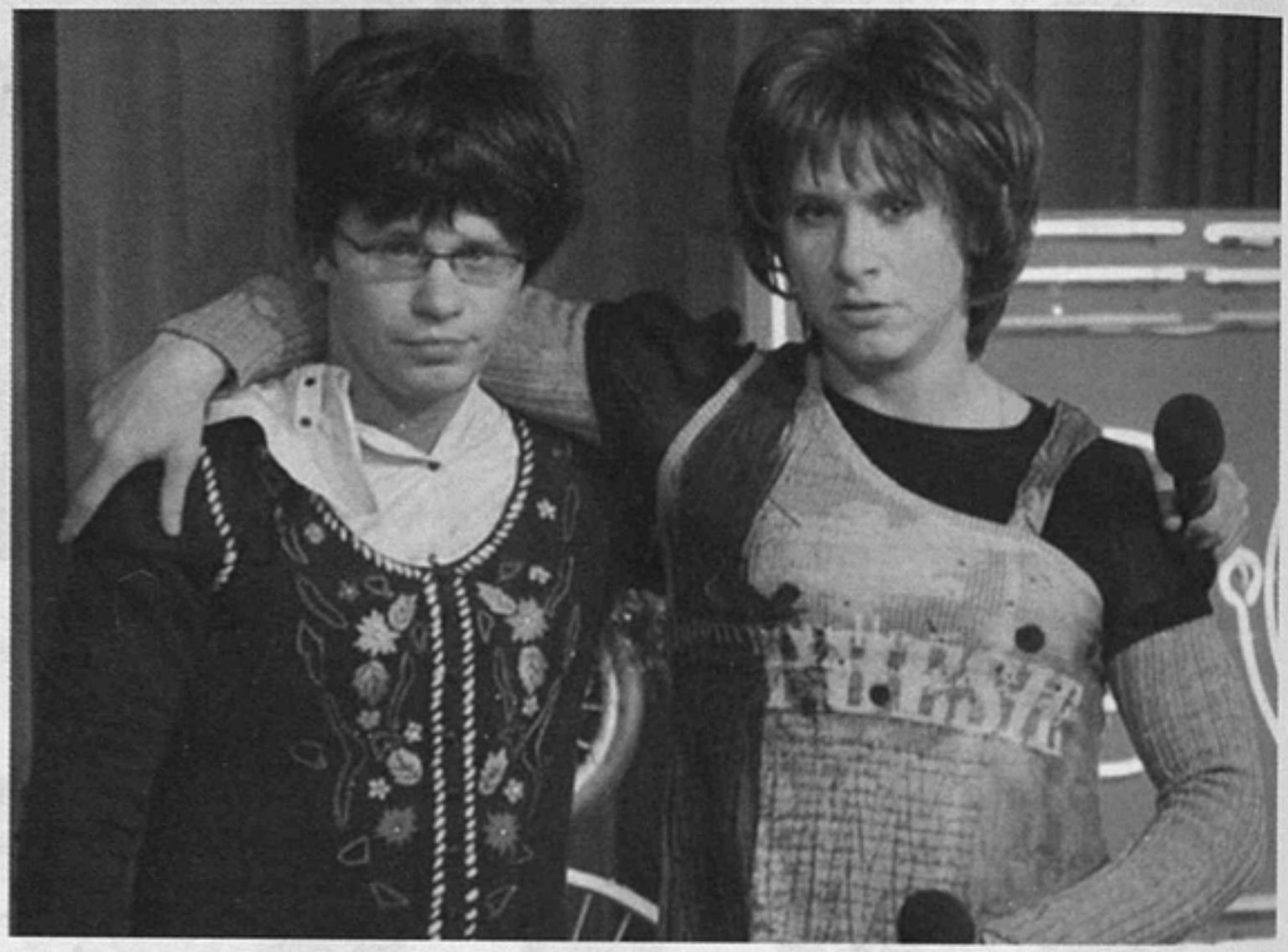
Подводя итог данным телеизмерений в 2008 году столичной и общероссийской аудитории, можно отметить, что уровень зрительского спроса на развлекательные программы существенно превышает предложение со стороны вещателей. В то время как интерес к новостным передачам, напротив, отстает от количества предлагаемых телеканалами в этой области телеэфира.

Возможным объяснением сложившейся ситуации является существенное увеличение количества «Любителей развлечений» в общем объеме населения, тех зрителей, для которых характерен просмотр каналов и форматов исключительно развлекательного типа. Все эти процессы говорят о том, что российская телеиндустрия и в дальнейшем продолжит интенсивно увеличивать долю аналогичного контента, поддерживая тем самым вольно или невольно тенденцию миграции зрительского интереса как можно дальше от аналитических программ, требующих самостоятельного мышления и познавательных интересов.

АЛЕКСАНДР ДУЛЕРАЙН — РОМАН ПЕТРЕНКО — ДМИТРИЙ ТРОИЦКИЙ

Слышать народ в себе

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ



«Комеди Клаб»

Даниил Дондурей. Мы уже говорили с вами про механизмы маркетинга, перед этим — про природу реалити-шоу, но сегодня хочу расспросить вас про философию развлекательного телевидения и вообще — про разного рода телевизионные интересы, связанные с развлечением. Я получил последние данные измерений «ТСН» от Александра Костюка, перед тем как он уволился из компании...

Александр Дулерайн. Значит — правдивые... Напоследок он сообщил, как все есть на самом деле. Константин Эрнст сказал по поводу его ухода из Gallup Media: «Александр Костюк — лучшее, что там было!»

Д.Дондурей. Эти измерения фиксируют колоссальный рост развлекательных форматов нашего ТВ, которые сейчас составляют примерно 70—75 процентов эфира. В анализе этого явления Костюк выделяет три идеи. Первая: сегодня развлекательные интересы аудитории — основные; вторая, более интересная: соответствующие потребности нашего народа еще не до конца удовлетворены; и третья: развлечение — важнейшее профессиональное предложение российских медиа. А вот другие типы программ — информация, аналитика, идеология, просвещение — это какие-то обязательные, вменяемые телевидению чуть ли не отработки. Интерес к информационному эфиру падает, в «топ-двадцатку» никогда не попадает ни информационное вещание, ни аналитические передачи. Игровые фильмы теперь тотально проигрывают сериалам и, за исключением уик-энда, уходят в ночь. Сериалы — беспрецедентное в мире явление — составляют теперь у нас 47 процентов эфира! Интерес

Роман Петренко — генеральный директор ТНТ.
Александр Дулерайн — заместитель генерального директора по маркетингу и рекламе.
Дмитрий Троицкий — генеральный продюсер ТНТ.

к ним вырос вдвое по сравнению с 2006—2007 годами, и альтернативы этому нет.

Итак, поговорим про развлекательное телевидение. Действительно ли ему нет альтернатив и страна буквально не успевает насладиться, не надышится развлечением? Ведь оно сегодня подается через все что угодно: например, через новости, часто трагические, через ток-шоу, аналитические передачи, неигровое кино... Захватило почти все каналы, ниши, и кажется, что уже навечно.

Роман Петренко. Все классификации — умозрительны. У нас есть даже лицензия, в которую вписана куча различных программ многих классов, которые мы обязаны иметь. Понятно, что иногда там по формальным признакам эротическая программа от научно-познавательной не очень сильно отличается. Так что все разведения на развлекательное — неразвлекательное очень умозрительны.

Действительно, есть два типа телевидения. Фактическое (или псевдофактическое) — все то, что касается новостей, аналитики, репортажа и так далее. И большая категория передач, которые мы с вами называем развлекательными. Внутри этого поля тоже очень много разного. Когда мы говорим, что сериалы занимают все больше и больше времени, надо иметь в виду, что такое сериал. Это сегодня, в сущности, кино, которое сериализировано и длится долго или очень долго. Они бывают самых разных направлений и жанров. Разного качества. Критерии условны, поэтому и обсуждать причины разрастания одного и минимизации другого очень тяжело. Но я готов прокомментировать вывод Костюка о том, что потребность зрителя в развлекательном телевидении не удовлетворена.

Речь идет о телевидении — и развлечении — нового уровня, нового качества. Нужно признать, что развлекательное телевидение помимо просто «развлекаловки» как способа убить время оставляет еще и некий отпечаток в душе, в умах... Перед людьми стоит огромное количество философских вопросов, и мы видим, что на самом-то деле обращение ТВ, пусть и в сериалах, к тому, в чем нуждаются люди, к попыткам разобраться в их проблемах и дает запредельно высокие цифры рейтинга. «Не родись красивой», скажем: меня всегда вдохновлял беспрецедентный успех этого сериала. Ведь это же достаточно простой проект, который, однако, ставит подлинно значимые философские вопросы. Что такое красота и можно ли, не имея привлекательного «скафандра», преуспеть в сегодняшней жизни? Это тот вопрос, который стоит перед девяносто процентами женщин. Я думаю, что подавляющее большинство из них считают себя недостаточно привлекательными для того, чтобы добиться успеха и процветания, осуществить свои мечты. И таких вопросов у каждого человека множество. Часто зритель даже не формулирует их для себя, но на подсознательном уровне они его беспокоят, вот почему он так живо откликается на сериал, где о его проблемах говорят внятно и подробно.

Мы недавно сделали большой сериал, который называется «Крем». Не буду рассказывать его концепцию — это долго. Я о другом. В процессе работы, присматриваясь к различным людям, мы, кажется, выяснили главную болезнь российского телепроизводства. Как правило (в большинстве случаев), ни один человек, работающий над сериалом, не считал его делом своей жизни...

Д.Дондурей. Можно так сказать: главенствует философия наемного работника?

Р.Петренко. Сапожника, ремесленника, который не вкладывает душу.

А.Дулерайн. Ремесленник как раз вкладывает душу. Хороший ремесленник.

Д.Дондурей. Только не надо это путать с понятием «профессионал», потому что сейчас деятели культуры всегда себя тешат этим определением.

Р.Петренко. Я, знаете, много профессионалов навидался. Приходит ко мне человек и говорит: «Слушайте, мы делаем ток-шоу для всех. Мы их сделали уже много. Вам не нужно?» Или: «Ну, это, конечно, такая бадяга — смотреть невозможно, но рейтинги дает. Вам не нужно?»

Д.Дондурей. Все, можно прощаться...

Р.Петренко. Или приходит человек, может быть, даже без опыта, но когда он говорит, ты видишь, что он буквально горит желанием написать сценарий. И у нас были такие прецеденты — работа с людьми, впервые взявшимися рассказать историю. Мы помогли им реализовать какие-то важные для них идеи. Иногда так рождались шедевры. Я вот недавно давал Александру Акопову почитать один такой шедевр — ситком «Жанна». Акопов посмотрел и говорит: «Да, наши сценаристы так писать не могут». Там вся фактура — суперподлинная. Но часто у меня возникает ощущение, что сериальные сценаристы берут жизнь из самого телека, переваривают этот искусственно изготовленный продукт и получается такая...

Д.Дондурей. Байда со всеми отыгранными, да еще и своими дополнительными стереотипами...

Р.Петренко. Да. В итоге получается фальшь в квадрате... Даже, может быть, в третьей степени.

В эпоху кризиса, когда конвейер стал работать медленнее и уже не нужно с такой дикой скоростью швырять на него запчасти, можно остановиться и более спокойно отбраковывать проекты, которые не оплодотворены страстью, желанием, оригинальностью. Пора уже начинать заниматься настоящими вещами.

Кстати, и в кино много проектов, которые, с точки зрения ремесла, очень хороши, но, по гамбургскому счету, ты понимаешь, что тебе ничего по-настоящему хорошего не дадут. Конечно, досматриваешь до конца, но выходишь после фильма с чувством некоторого разочарования. С точки зрения профессии, казалось бы, все сделано хорошо, но, с точки зрения существенных смыслов, души — там ничего трогающего тебя нет. Это нематериальная субстанция — возникновение такого чувства.

Д.Дондурей. А вот зрители, они это чувствуют? Или у них нет такого аппарата — понимать, где их дурят, где фальшак, а где — нет.

Дмитрий Троицкий. Нет, зритель все понимает. Это же отражается в рейтинговых цифрах... Хотя люди, безусловно, по-разному формулируют свои оценки, причины приятия одного продукта и равнодушия к другому.

Д.Дондурей. Не важно, как они себе это объясняют, но вы уверены, что туфту от нетуфты они отличают?

Д.Троицкий. Да, конечно. Другое дело, что сериалы — продукт иного типа, чем фильм, для просмотра которого люди должны прийти в кинотеатр или купить диск. На телевидении так много сериалов, что у зрителя возникают трудности с тем, чтобы найти, выбрать то, что ему нужно. Он не сразу успевает вглядеться. Но я и раньше думал, что публика — не дура, а теперь в этом уверен. Кроме того, есть некий абсолютный зритель, который прекрасно улавливает шевеление живого духа в продукте.

А.Дулерайн. И сразу выключает телевизор.

Д.Троицкий. Есть еще так называемые «хорошие фильмы». Подчас они сложны по своей форме для телевидения. Зрители их здесь не будут смотреть. Ведь мы стараемся все-таки доставить людям удовольствие. И для этого мы должны завернуть содержание в комфортную, приемлемую форму, сделать конфету. Тут надо понимать: удовольствие — это не обязательно что-то низменное, тем более — примитивное. Оно может быть произведением высокого уровня. Например, я смотрю этот сериал, потому что мне нравятся эти герои, хочу с ними встречаться каждый вечер, смотреть на какую-то героиню, потому что она ведет себя, как я... Существует какой-то тайный психологический механизм, заставляющий меня, зрителя, это смотреть. Мне кажется, в каждом хорошем развлекательном продукте должен быть скрытый механизм удовольствия.

Д.Дондурей. Но одно дело ваше представление и ваши мотивации как продюсеров, а другое — вкусы массовой аудитории, которая делает вам рейтинг.

И часто ли случались тут ошибки, когда вам казалось, что должно быть так, а вышло совсем иначе? Всегда ли вы угадываете?

Д.Троицкий. Знаете, я думаю, что основной критерий абсолютно всего, что делаешь, один: это должно нравиться прежде всего тебе. Ты сам хотел бы смотреть такой продукт как зритель? Хотя, наверное, нельзя отбрасывать все остальные критерии.

Д.Дондурей. У вас совсем не возникает идеи: они, зрители, ну просто идиоты?

Р.Петренко. «Пипл хавает» — это путь в никуда. Вопреки общему стереотипному убеждению, он к успеху не ведет. Скорее — к пустой трате денег и времени.

А.Дулерайн. Когда говорят «зритель», я не понимаю, о ком идет речь.

Д.Дондурей. Неужели нет специального зрителя канала ТНТ?

А.Дулерайн. Нет, нет.

«Дом-2»

Д.Дондурей. Вы сейчас подрываете всю философию социологических опросов: «своя», «чужая», «специфическая» аудитория.
А.Дулерайн. Это всегда некая абстракция...
Д.Дондурей. Но вы-то, согласитесь, про нее, про своих мальчиков-девочек, думаете?
Д.Троицкий. Знаете, хорошую песню спел Павел Воля. Там есть строчка: «Главное, чтоб эта песня нравилась моей маме». Неплохой, кстати, клип. И это, действительно, жесткая и точная формула. Если моей маме не нравится, то это плохо, никуда не годится.
Д.Дондурей. Хотя «мама» — это не целевая аудитория ТНТ?
А.Дулерайн. Да нет никакой отдельной аудитории. Это все обман. Мы все — аудитория. Вот закройте глаза и представьте себе тысячу человек. А миллион? Какая аудитория? Вы знаете, как меряется аудитория, при помощи какого метода? Вы же понимаете, что рейтинг одной программы — это абстракция, нонсенс. Просто все договорились считать это искусственным показателем под названием «рейтинг». На самом деле погрешность измерения одного часа (это страшная тайна) пятьдесят процентов, если не больше.
Р.Петренко. Нет, Саш, ты кощунствуешь.
А.Дулерайн. Друзья, я не кощунствую. У нас три тысячи пиплметров на 140 миллионов человек. Точнее, на 68 миллионов человек, живущих в тех городах, где проходят эти измерения.
Д.Дондурей. Они осуществляются в городах с населением свыше 100 тысяч.
А.Дулерайн. Более или менее достоверные данные могут быть накоплены и освоены за полгода. Они не могут быть достоверными за час измерения и в тот именно час. Тут сказывается тысяча неучитываемых факторов.
Д.Дондурей. Значит, утром, когда вы с вожделением ждете цифр, — это все ерунда и обман?
А.Дулерайн. Это все профессиональная игра.
Д.Дондурей. Неужели вы хотите развеять великий миф, что у канала ТНТ есть своя аудитория?
А.Дулерайн. Нет, тут другое. Я хочу вам сказать, что для меня мой зритель — это я сам.
Д.Дондурей. Вы телек-то смотрите?
А.Дулерайн. Конечно.
Д.Дондурей. Вот вы втроем делаете большой федеральный канал.
Р.Петренко. Есть еще несколько друзей.
Д.Дондурей. Эта команда называется «референтная группа».
А.Дулерайн. Парадокс заключается в том, что вы внутри себя — более могущественная техника исследования, измерения и т.п., чем когда-либо могло было быть придумано электронным образом. Каждый из нас внутри себя содержит весь свой народ. Каждый! Не только себя одного, любимого.
Д.Дондурей. Получается, что вы, Александр, одновременно являетесь той самой девушкой двадцати трех лет, которая составляет ядро аудитории ТНТ?
А.Дулерайн. Я — абсолютно точно девушка двадцати трех лет и мужчина шестидесяти четырех. Понимаете, когда вы смотрите на экран, внутри вас весь наш народ смотрит это вместе с вами. И дальше уже вопрос: что достается одному человеку...
Д.Дондурей. Это круче, чем у Андрея Платонова. У него, знаете, была такая фраза: «Без меня народ не полон». И это было основанием для того, чтобы высказываться от имени общества. А вы говорите: «Я и есть наш народ».
А.Дулерайн. Я говорю еще больше: «Каждый человек и есть весь народ, в каждом содержится весь народ».
Д.Троицкий. Я по-медицински скажу: любой зритель универсально устроен. Следуя тому же нейрофизиологическому взгляду на проблему, можно сказать, что механизмы удовольствия, характерные для человека любого возраста в сущности — идентичны.

Д.Дондурей. Но, подождите, у каждого же свой, отличный от других бэкграунд, традиции семьи, этническая аутентичность, образование, интеллектуальный опыт?
Д.Троицкий. Это не важно. Когда человек становится зрителем, он соразмерен со всеми другими.
Д.Дондурей. Наш разговор — просто открытие для телевизионной аналитики.
А.Дулерайн. Когда вы смотрите что-то и понимаете, что вам это не нравится, это значит, что и никому другому это не понравится. Почему кому-то такое должно понравиться? Тогда вы говорите: надо это переделать. А когда я смотрю и мне нравится, а Дмитрий, например, говорит: «А мне не нравится»...
Д.Дондурей. И что вы тогда делаете?
А.Дулерайн. А «народ» во мне любит и защищает лучший вариант продукта.
Д.Дондурей. Но когда внутри вас воюют два, три, пять «народов», получается, что война идет где-то внутри вас, вашего подсознания?
А.Дулерайн. Серьезная случается, как правило, редко. Если вы смотрите «Властелин колец»...
Д.Дондурей. Или «Ликвидацию» Сергея Урсуляка...
А.Дулерайн. ...вы говорите: «Да, народу это понравится». Ну просто не может это ему не нравиться. И народ действительно в восторге. Что такое мастерство продюсера? Это способность слышать народ в себе. Продюсер, который умеет это делать, принимает адекватное, лучшее решение. Ведь очень часто человек смотрит что-то, но самое главное — внутренний голос народа в самом себе не слушает, потому что у него есть масса разного рода предубеждений. Например, он считает, что массы тупые или неразвитые. Есть много продюсеров, которые что-то смотрят, их природному, естественному чувству это нравится, но рационально, умозрительно они решают: «Нет, это народу не нужно, он не поймет».
Д.Дондурей. Вы хотите сказать, что в каждом из нас сосуществуют два смысловых начала? И именно они воюют...
А.Дулерайн. Народ — только один. Все остальное — это напластования, игры интеллекта, различных обстоятельств, интерпретация мозговой активности.
Р.Петренко. Долой мозги!
А.Дулерайн. Нет, долой неправильные мозги, которые нарушают естественные коммуникации. В другом контесте это называлось «самоцензурой». Ты думаешь: «А вдруг ты ошибаешься?» Тогда возникает тип продюсера, который сам себе не верит. Это самое страшное. Если себе не веришь, то и не понимаешь, что ты делаешь. Не знаешь, как к этому отнестись. Проводят фокус-группы, но они никогда не дают реального ответа.
Д.Дондурей. Тогда продюсер идет к тем, кого уважает, с кем считается.
А.Дулерайн. Он слушает тогда кого угодно. Но этот самый голос народа в себе, он же более сложно устроен, чем прямые советы. Надо иметь особую чувствительность, отвагу и ум все это услышать. И затем действовать соответствующим образом. Люди часто говорят прямо противоположное тому, что реально чувствуют. Тогда происходит утрата критериев, начинаются метания. Этот синдром очень часто присутствует даже у тонких продюсеров. Они просто не знают, как от этого освободиться.
Д.Дондурей. Хорошо, тогда вопрос на засыпку. Чем мы тогда объясним столь разные по качеству телевизионные продукты, если сообщество продюсеров у нас более или менее развитое? А в каждом продвинутом профессионале присутствует весь народ. Но тогда и телевизионная продукция должна быть повсеместно замечательная...
А.Дулерайн. Обратите внимание на парадокс: народ же предельно многообразный.
Д.Дондурей. Да продюсеров-то всего человек пятьдесят на всю страну.
А.Дулерайн. Так вот народ по-разному во всех и отражается. Каждый зритель может быть и пятнадцатилетним тинейджером, и старушкой, и зрелым мужи-

«Наша Russia»

ком. Ну, согласитесь, это же не я придумал, это довольно известная психологическая теория идентификации. В этом смысле важно, чтобы самого тебя захватывало. И тогда другим понравится. Или не понравится...

Д.Дондурей. Предположим, вы как производители просто устали. Потеряли чувство новизны, замылился ваш глаз, вкус. Как из этого выходить, если вы — весь народ? Вы же демиурги: сами заказываете, покупаете, оцениваете, ставите в сетку.

А.Дулерайн. Из чего выйти?

Д.Дондурей. Из собственной ограниченности, из собственных границ, стереотипов.

А.Дулерайн. А из этого не надо выходить. Вас вытолкнет из собственной ограниченности сама сила стихии. Либо человек перестает быть настоящим продюсером и его увольняют. Зрители его увольняют.

Д.Дондурей. Или начальство?

А.Дулерайн. Мотив тут не столь важен, скажем, слабые рейтинги. Народ уволил тебя, неадекватного — и всё. Если вы говорите о нас, то мы только начинаем. Все то, о чем я сейчас говорил, — это те темы, к которым мы только прикасаемся. После шести лет на ТНТ и пяти на СТС наконец-то начали понимать, где собака зарыта. Только сейчас. Поэтому о какой усталости может идти речь, мы еще новорожденные...

Д.Троицкий. Первые шаги делаем.

А.Дулерайн. Да, хотя понимаем, что есть люди, которые даже не начали делать этих движений. А впереди огромные просторы и повод сделать какие-то вещи, за которые не только не будет стыдно, но и начнешь испытывать гордость. Обязательные условия, при которых такие вещи могут родиться, — чтобы один или два человека на проекте обязательно были больны его идеями, считали их смыслом своей жизни. В телевидении я встречаю много людей, которые действительно устали. Оттого, что делают не то, что хотят. Руководствуются известным принципом «пипл хавает». Что может быть более разочаровывающим, чем создание того, что заведомо считаешь дерьмом? И что с большой долей вероятности аудитория тоже так оценит.

Д.Дондурей. У вас сейчас ощущение, что вы просто юные пионеры?

Р.Петренко. Да, у нас мудрость пионеров.

Д.Троицкий. Просто был большой период, когда нам нужно было поднять рейтинги. Самый первый период. И мы как бы забрасывали шарики в разные лунки: «Упс, там, попало, сработало!» — но лично этого не касались, были отстраненные. Я помню, например, первый просмотр программы «Окна». Для меня все-таки сильнейшим стал аргумент — когда эту программу показали мамам и бабушкам, выяснилось, что их дико завело от всего этого. Я был на десять лет моложе и еще не был «народом» до такой степени, о которой здесь говорит Александр. Теперь — другой этап. Телевидение развивается. Игры на грани фола уже не интересны, хотя «Пусть говорят» или «Программа Максимум» — те же «Окна», механизмы шоу.

Д.Дондурей. Вообще, весь прайм-тайм НТВ, особенно уик-энд...

Д.Троицкий. Тут придумывание ради актуализации реального. Не важно, что на самом деле дается ощущение гиперреальности: это правда.

Д.Дондурей. Понятно, что это такая специальная псевдодокументальность, обманка.

Д.Троицкий. Если мы начнем сейчас копать правду в программе «Пусть говорят»...

Д.Дондурей. Я про НТВ...

Д.Троицкий. ...то увидим, что механизмы воздействия на зрителей здесь практически те же, что и у сериала. Вообще, глобально то, чем занимаются кино, телевидение, искусство, — попытка создать гиперреальность. Некую реальность, управляемую человеком, настоящую жизнь. И чтобы мы в это поверили абсолютно. Чтобы было действительно правдоподобно и можно было забыть, что это придумали сценаристы...

А.Дулерайн. Как «Властелин колец».

Д.Дондурей. Сразу же в связи с этим возникает понятие «вторая реальность». Есть первая — эмпирическая, а вы создаете вторую, придуманную авторами, вами заказанную и отредактированную реальность. Она гипертрофирована, она вообще — гипер, в нее вкладываются какие-то дополнительные смыслы. Не случайно же в Америке минувшего года 91 процент граждан были уже готовы к тому, что президентом станет афроамериканец. А в 1962 году, когда Кеннеди начал десегрегацию, всего 8 процентов таких было. Рост — с 8 до 91 процента! В России тоже в августе прошлого года проводились аналогичные исследования: только 14 процентов наших соотечественников считают, что президентом страны может стать нерусский.

Р.Петренко. С тех самых 60-х годов практически во всех американских полицейских фильмах одним из положительных героев обязательно был чернокожий.

Д.Дондурей. Да, они-то на эту цель полвека работали.

Р.Петренко. «День независимости», «Пятый элемент» — много.

Д.Дондурей. На последнем Берлинском фестивале я увидел новое явление, которого раньше не замечал. Очень много фильмов из разных европейских стран — английский, французский, греческий, румынский — занялись выращиванием общеевропейского сознания. Одно пространство, ценности, терпимость, деньги. Все мигрируют, сообща что-то переживают, пытаются объединиться. Там не заказывают всей этой пропаганды и политкорректности.

А.Дулерайн. Как не заказывают? Есть же какой-нибудь соответствующий орган...

Д.Дондурей. Нет, у них срабатывает консолидированное общественное мнение.

А.Дулерайн. В Евросоюзе — ха-ха! Еще как заказывают. У них огромные деньги направляются на подобные цели из госзапасников. Это и есть программа евроинтеграции. Не само же собой такое происходит. Да и в Голливуде, как вы знаете, госзаказ существует с 30-х годов. Там же тьма замечательных фильмов...

Д.Дондурей. За это они дополнительные деньги не получают...

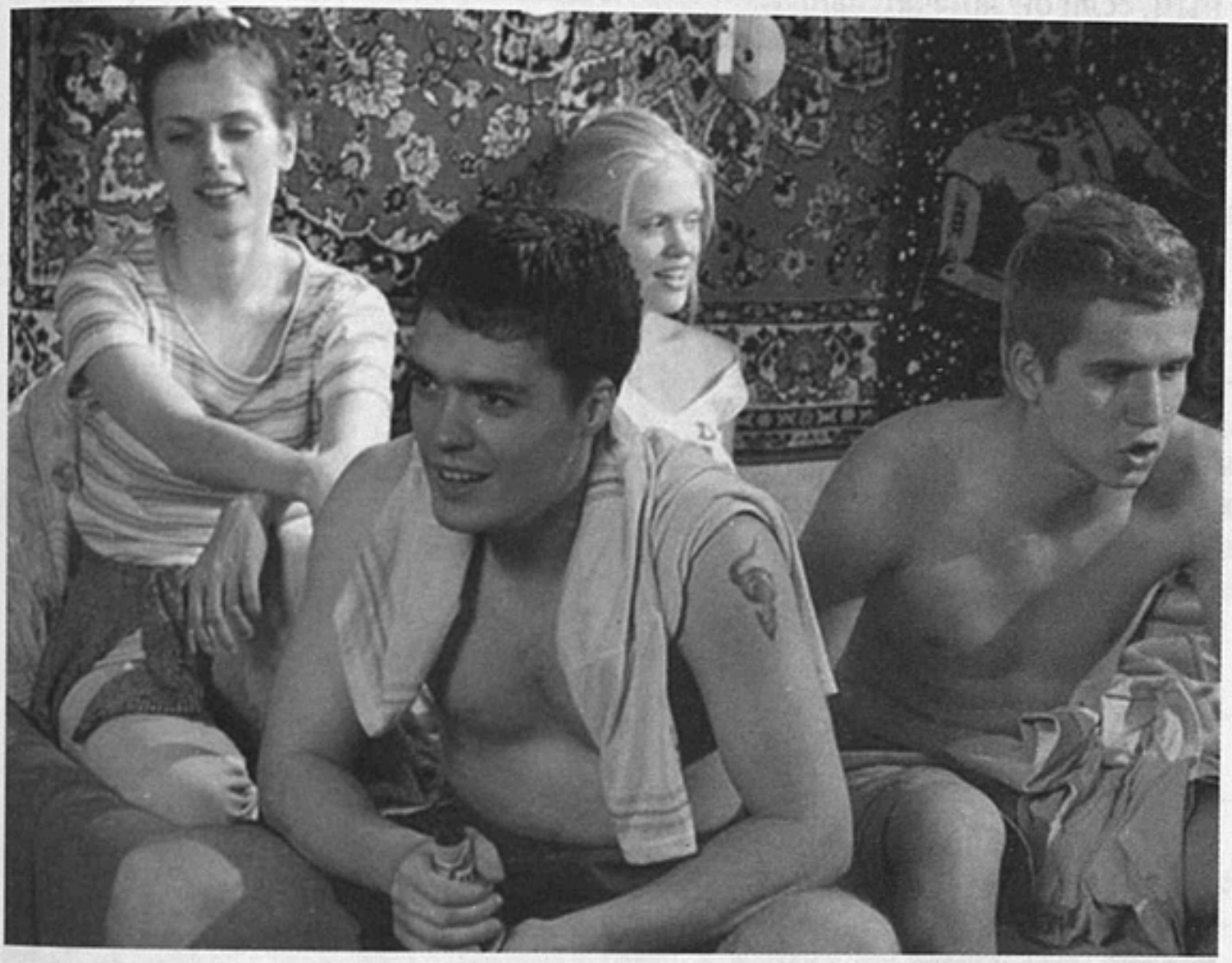
А.Дулерайн. Как не получают?

Д.Дондурей. Просто договариваются — им это действительно важно. Так и будет. Для них это естественно.

А.Дулерайн. Вызывают продюсеров в Пентагон, и генерал кулаком по столу: «Вы чё, ребят, охренели?»
Д.Дондурей. Да ладно, зачем российские пропагандистские сказки здесь даже в шутку воспроизводить?
А.Дулерайн. Я вам представляю факты... Они им говорят: «Давайте-ка, господа продюсеры, снимайте фильмы о том, как хорошо служить в американской армии...» И те делают прекрасные картины на заданные темы.
Д.Дондурей. Но наш-то телик не ставит такие задачи.
Р.Петренко. Какие?
Д.Дондурей. Какие-нибудь, прямо скажем, — благородные, ну, к примеру, не учит тому, чтобы зрители перестали ненавидеть гастарбайтеров, несчастных таджиков или молдаван...
Д.Троицкий. Задач перед нами не ставят, но мы тем не менее их решаем. Добровольно. Последняя программа — «Наша Russia».
Д.Дондурей. Но, согласитесь, это очень редкая ситуация.
Р.Петренко. У нас есть ситком, называется «Пила «Дружба». Сюжет такой: сейчас, знаете, можно продавать комнату в квартире. Там есть семья, в которой теща именно это и сделала, причем продала ее кавказской семье. И туда мусульмане заселились: дедушка, родители, парень пятнадцатилетний...
Д.Дондурей. Человек двенадцать...
Р.Петренко. Человек пять. А в семье, в которой теща затеяла эту историю и которая живет в оставшихся двух комнатах, есть девчонка шестнадцатилетняя. Ситуация Ромео и Джульетты. Это ситком. Надеюсь, получится, но, между прочим, очень сложный проект.
Д.Дондурей. А, кстати, где ваши знаменитые программы «Кандидат» и ему подобные?
Р.Петренко. У нас были кандидаты на «Кандидата», но они все обанкротились.
Д.Дондурей. Благородные заказы теперь не поступают из внешнего мира?
Р.Петренко. Олигархи, которых мы имели на примете, сейчас озабочены совсем другого рода проблемами — выживанием своего бизнеса, поэтому программа отодвинулась на какое-то время.
Р.Петренко. Подобного теперь ничего нет. И, видимо, вряд ли будет.
Д.Дулерайн. Вы знаете, этот же формат, aprentis, он интересен не темой, а тем, как там все упаковано в жанровом смысле. Они умудрились в реалити-формат вложить драматургическую структуру, которая делает достаточно беспонтовую тему очень притягательной. Ну, это как сделать программу о бизнесе, которая была бы кому-нибудь интересна. Они сумели сделать это. Там очень понятная и работающая, как часы, драматургическая структура. У нас много чего еще есть в планах. Мы уже сейчас должны были бы входить в производство, но кризис решил по-другому.
Д.Дондурей. Недавно я узнал, что основными инвесторами в культуру США, кроме зрителей, являются разного рода благотворительные фонды. У нас их, как известно, нет. А в США — шестьдесят шесть тысяч! Именно они формируют американскую культуру во всех форматах: концерты, акции, высокая культура, мейнстримовская, массовая...
А.Дулерайн. В отличие от американской экономики, российская не смогла сделать глобальную финансовую пирамиду, поэтому денег гораздо меньше. И на шестьдесят-то фондов не хватает.
Д.Дондурей. Только представьте: шестьдесят шесть тысяч благотворительных фондов, которые по разным направлениям подкармливают культуру.
А.Дулерайн. Повезло им.
Д.Дондурей. У вас есть специальные проекты, которые совсем не преследуют коммерческие цели, а являются, так сказать, репутационными?
А.Дулерайн. Профессионализм — это как раз такая штука, которая существует в рамках определенных пространств и правил. Наше пространство — коммерческий канал ТНТ, который должен выживать... Проекты должны

окупаться. Ну, иногда бывает иначе. В частности, «Наша Russia. Кино» — это имиджевый для нас продукт, где наши затраты не окупятся, независимо от проката.

Д.Троицкий. Можно, конечно, выйти на площадь и кричать про какие-то светлые идеи, про благотворительность или про бизнес. Но это ни к чему не приведет. Задача, во-первых, на эту площадь собрать миллион человек. Необходимо, чтобы возникла коммуникация любого рода, надо сначала получить внимание аудитории — то есть рейтинг.



«Любовь на районе»

Р.Петренко. Представьте, вы пришли в ресторан, а вам говорят: вот это у нас репутационное блюдо. Вы попробуете и скажете: что-то оно какое-то несъедобное. Хотя это благородное блюдо изготовлено знаменитым человеком.

Д.Троицкий. В этом принципиальное отличие массовой культуры. В этом ее прелесть и специфика. Ее сила, если угодно.

Д.Дондурей. Это все верно, но разве плохо, когда «Россия» запускает даже не «Ликвидацию», а, предположим, «Штрафбат» или «Доктора Живаго».

А.Дулерайн. Давайте уж лучше «Ликвидацию».

Р.Петренко. Я попытался смотреть «Живаго» — какой-то репутационный проект.

Д.Дондурей. Который потом получил «Тэфи».

Р.Петренко. Мне сериал показался претенциозным, бессмысленным, безвкусным. А в результате он действительно получил «Тэфи». Неудивительно, что не дал никаких рейтингов — смотреть невозможно. Классика ведь крайне подла и безжалостна. Сделать ее живой — нереально сложная задача. Часто получаются напомаженные трупы, воняющие распадом и пошлостью.

Д.Дондурей. Значит, репутационные телепроекты отменяем?

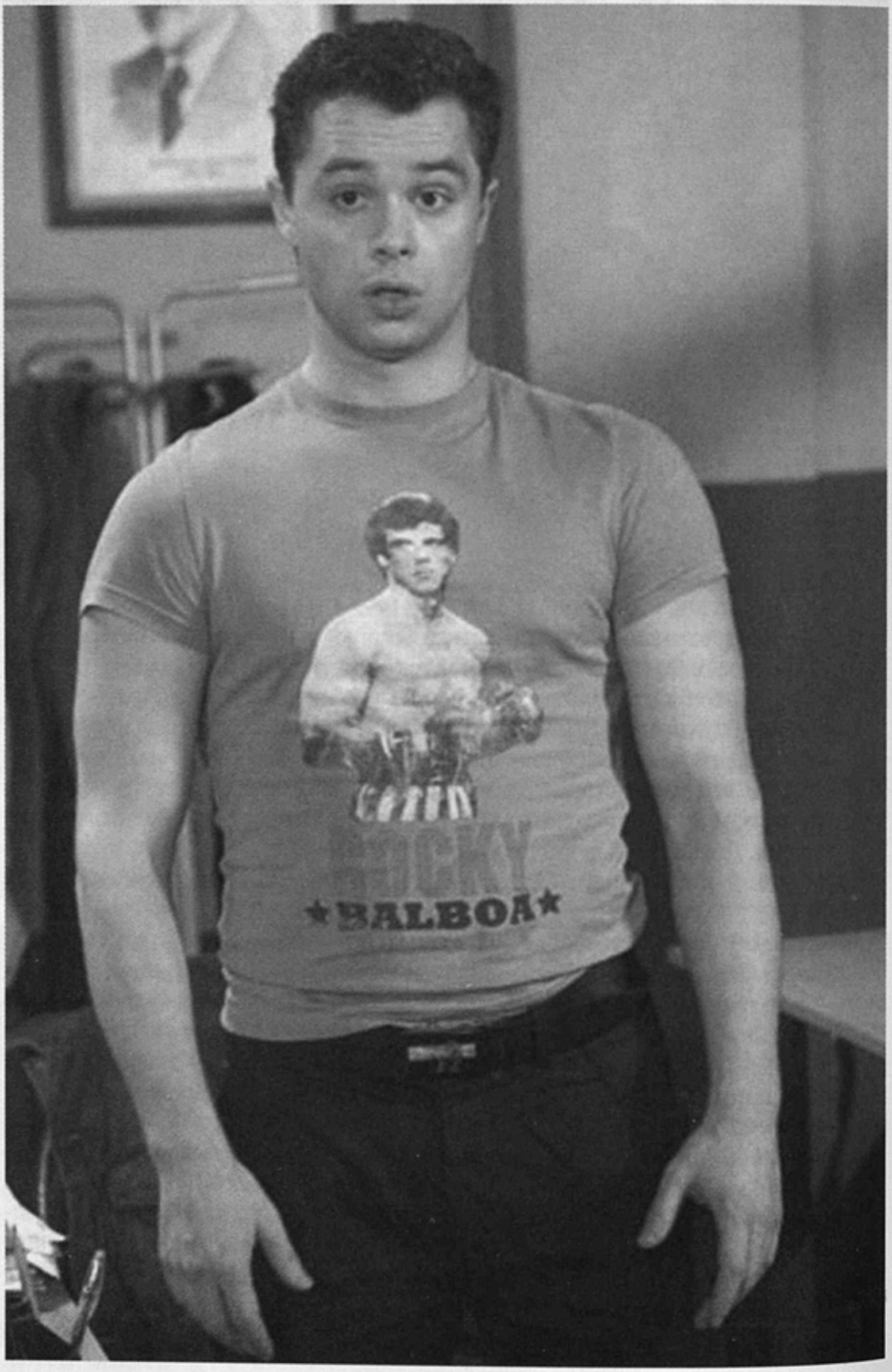
А.Дулерайн. Я вот посмотрел недавно «Моцарт», документальный фильм канала «Россия». Позвонил Антону Златопольскому и Сергею Шумакову, сказал: «Снимаю шляпу». На невероятно качественном уровне сделано... У меня жена любит всякие такие штуки, поэтому она начала смотреть, и когда я увидел в финальных титрах ВГТРК, сильно удивился, потому что там много профессионального труда, зарубежных интервью. И я думал, что это дорогой продукт Би-Би-Си. Оказывается, ВГТРК сделал на высоком уровне. Про Моцарта рас-

сказали такую историю, которая, будучи документальным фильмом, держит сильнее, чем художественный. Шумаков, правда сказал, что они действительно в него много времени и всю душу вложили. Да, эта картина прошла незамеченной. Но это, скорее, связано с ее маркетингом, чем с качеством. Мой водитель (у меня в машине валялся этот диск) случайно посмотрел. Ему очень понравилось, что говорит о том, что картина могла пойти в массы.

Р.Петренко. Репутационный — значит, хороший?

А.Дулерайн. Почему же принято считать, что он непременно будет неуспешным, если он замечательный?

Д.Дондурей. Подождите, вы сейчас фундаментальные азы культуры здесь подтачиваете. Известно, что чем сложнее произведение, тем меньше аудито-



«Универ»

рия. Вы сами упомянули Малевича. Вы поставьте рядом Шилова и Малевича... Малевич в тысячу раз дороже, потому что сто лет искусствоведы накачивали в это имя символический капитал. Вы попросите своего шофера выбрать портрет у того или другого художника. Ответ очевиден.

Р.Петренко. Подождите, но мы говорим все-таки про телевидение. Мне кажется глупым засовывать в ящик то, чему там не место. Телевизор смотрят на кухне, когда режут салат, готовят уроки, ужинают... Телевидение — это особый вид деятельности.

А.Дулерайн. Вот я, кстати, не согласен. Вы когда произносите слово «телевидение», имеете в виду публичные бесплатные каналы?

Р.Петренко. Я говорю про массовое, коммерческое ТВ. Малевич — не тот пример, поскольку он делал уникальные вещи для немногих и стал успешен через сто лет после смерти.

А.Дулерайн. «Давайте поставим что-нибудь для умняшек, и пусть это не даст нам рейтинга, но наградит нас славой». Это — сомнительная концепция.

Д.Дондурей. У вас сегодня исключительно зажигательные речи.

А.Дулерайн. Что произошло за последние тридцать, пятьдесят лет? Фундаментальное смещение культуры в сторону телевидения и кино. Кино, условно говоря, еще в середине прошлого века было посвящено психологической драме. Фильмы показывали в кинотеатрах, и люди шли туда, как в театр. Режиссеры рассказывали истории людей, находящихся в каких-то новых, парадоксальных отношениях с другими людьми и с обществом. «Гибель богов», представляете себе, огромная историческая эпопея на фоне крушения империи. Ну это же не репутационный фильм. Большое кино большого замеса.

Д.Дондурей. При этом еще — суперзвезды.

А.Дулерайн. Но это же сложная история. И умная. При этом зрители смотрели такое кино.

Д.Дондурей. Вы говорите об интегральной или уже классической культуре — она, действительно, есть...

А.Дулерайн. За последнее энное количество лет произошло фундаментальное смещение в сознании людей. Зона человеческого интереса, важность и актуальность сюжетов постепенно переходят из области психологической драмы в другую, я бы сказал, мифологическую сферу.

Д.Дондурей. Всегда за психологическими отношениями стояли мифы.

А.Дулерайн. Но сегодня в кинотеатрах люди хотят смотреть аттракцион — истории про большое приключение. То, чего они не могут увидеть в телевизоре. «Гибель богов» сегодня уже не выйдет на пяти тысячах копий в Америке. Это будет «Властелин колец» — аттракцион с монстрами, с чудовищами, такое хочется посмотреть именно на большом экране. Появляется совершенно новый тип удовольствия. Целью творчества становится не рассказ о человеке, а создание некоего увлекательного (востребованного) мира приключений.

В этом смысле и сериал претерпел кардинальные изменения за последние сорок лет. Ведь проблема «мыльной оперы» заключается в том, что там постоянно разыгрывается какая-то психологическая драма, но, будучи повторяемой на протяжении двухсот серий, она становится насмешкой над самой собой. Сегодняшние большие сериалы, «Остаться в живых», например, не предлагают целостную драму, они погружают зрителя в некий ловко выстроенный, абсолютно искусственный, но самодостаточный мир, а уже внутри него выдумывают различные коллизии, которые могут увлечь публику. Авторы больше не рассказывают экзистенциальные истории, они постепенно вообще перестают быть актуальными. Тут и происходит переход экзистенциального в мифологическое. Любая комедия теперь дает дистанцию по отношению к жизни, к реальности. Превращает мир в объект для разглядывания и рефлексии. Просто потому, что иначе это не будет смешно. Кто-то из классиков сказал, что в основе комедии — та же самая история, что и в основе драмы, только уви-

денная издалека. Так что главная новость: развлекательное телевидение начало создавать развлекательные миры.

Так же, как и кинематограф, что интересно. Они это делают вместе. На обочине процесса оказывается то, что называется «актуальным кино», которое, как правило, посвящено социальной проблематике. В конкурсе Берлина и Канна большая часть фильмов рассказывает о реальных драмах, скажем, о проблемах беженцев: из Турции в Иран, в Афганистан или, наоборот, из Афганистана в Иран. Все это вы никогда не покажете в прайм-тайм по телевизору. Социальные драмы ушли на маргинальный уровень презентации. Зрители не хотят их смотреть, они предпочитают смотреть «Остаться в живых» и переживать за героев, которые на тропическом острове застрелили белого медведя и пострадали от чудовища. Они обожают также смотреть историю про отчаянных домохозяек, которая, мимикрируя под социальную драму, на самом деле тоже создает определенную бытовую мифологию. В этом и заключается нынешний гигантский тренд. Ведь, по сути, все то, что дает зрителю телевидение, не может дать кинематограф. За что я люблю сериалы — в них возможен огромный объем. Фильм кончается через полтора часа, а тебе хочется и дальше участвовать в происходившем только что на экране. В создании нового мира нет и не может быть завершения таких историй. Я посмотрел «Матрицу», но хочу смотреть еще больше про этот мир.

Д.Троицкий. «Матрица» — самый яркий пример создания новой модели мира.

А.Дулерайн. Да, да, ведь в «Матрице» все, что говорится, — правда. Парадокс заключается в том, создают ли они иллюзорную реальность? Нет, не создают. Такого рода истории отвечают на какое-то извечное внутреннее чувство человека, что есть какая-то другая реальность, помимо той, в которой он реально живет. Есть огромная метафизическая жадность у народа, который живет в каждом из нас, желание попасть в некую истинную реальность.

Д.Троицкий. «Небо над Берлином» Вендерса тоже, как и «Матрица», создает целостную модель мира.

Д.Дондурей. Но вы приводите примеры очень качественных произведений, настоящего искусства. Мне вот тоже нравится фильм «Дорога перемен», за который Кейт Уинслет должна была получить «Оскар», но получила за «Чтеца».

Время действия — конец 50-х годов, та же пара, что и в «Титанике», — Леонардо Ди Каприо и Кейт Уинслет. За три-четыре года до сексуальной революции, до прихода Кеннеди. Возникает удивительное ощущение, что исподволь приходит, просачивается какая-то другая жизнь, иные отношения. И героиня пытается подтолкнуть своего мужчину к этому новому способу существования, иному восприятию мира, собственного предназначения. Она все делает для того, чтобы он взбунтовался. И он готов это сделать ради нее. Но — не взбунтовался, а стал придумывать компьютерные программы. В сущности, два актера два часа в кадре, и ты не можешь оторваться. Тончайшие отношения друг с другом — поразительное предощущение будущей свободы. Осталось немного времени до «Битлз», до новой эры. Великое мастерство в передаче духа времени. Просто он и она — и больше ничего. Она не знает, зачем живет, зачем была актрисой, зачем рожает детей. Не знает, почему обожает своего мужа, а он — ее. «Дорога перемен».

А.Дулерайн. Парадокс в том, что я не очень люблю такое кино.

Д.Дондурей. Это классический Голливуд в лучших его образцах.

Р.Петренко. А победил все равно фильм, который предлагает образец мира, — «Миллионер из трущоб». Понимаете, дело в том, что фильмы, которые «про чувства», нравятся вам, мне, кому-то еще, но я не видел человека, которому бы не понравился «Миллионер из трущоб».

А.Дулерайн. Уходит понятие иерархии в искусстве, и сама тема художников-гениев в кино уже не актуальна. Знаете, есть мультики такие: «Ледниковый период», «Шрек», другие. Вы знаете, кто их режиссер?

Д.Дондурей. Нет.
А.Дулерайн. А они, по-моему, гениальные. Но авторов никто не знает.
Д.Дондурей. Вы хотите сказать, что большая культура уходит в мир анонимных создателей?
А.Дулерайн. Не большая культура, а культура, устроенная по новым правилам. Ведь как было до последнего времени? Действовал принцип, о котором кто-то из великих сказал: ты делаешь свое личное общественным.
Д.Троицкий. Уходит эпоха субъективного самовыражения.
А.Дулерайн. Вот в этом и заключается большая новость культуры. Субъективное, авторское перестает быть кому-либо интересным.
Д.Дондурей. То есть твои личные рефлексии уходят куда-то на второй план...
А.Дулерайн. Все меняется фундаментально. Вы знаете, кто сделал сериал «Остаться в живых»? В моей личной иерархии человек, который сделал сериал «Остаться в живых», находится гораздо выше режиссера, снявшего фильм «Чтец».
Р.Петренко. Ну, «Остаться в живых», наверное, делал не один режиссер.
А.Дулерайн. Это не режиссер, а автор, создатель. Может быть, он не один. Возьмите YouTube. Вы знаете, есть такая девочка в Лос-Анджелесе, которая, как я недавно прочитал в журнале «Афиша», ведет минутные уроки Hot English Word. Ее смотрят шестнадцать миллионов человек каждый день на YouTube. Просто какая-то девочка.
Д.Троицкий. Она что, слова объясняет?
А.Дулерайн. Да, рассказывает, откуда взялись слова. Я посмотрел несколько роликов... Ее смотрят несметное количество людей во всем мире. Мир изменился, но многие этого не заметили и продолжают вести себя так, как будто ничего не произошло. Целые поколения в связи с этим оказываются неадекватными.
Д.Дондурей. То, что вы сейчас говорите, — это основная проблема развития человечества во все времена: как суметь заметить, что мир изменился?

Но я бы хотел, чтобы вы немного рассказали про процессы на самом ТНТ. Раз уж мы встречаемся раз в год... что у вас происходит?
Р.Петренко. Мы уволили почти всех сотрудников.
Д.Дондурей. Да вы что? Зря вы это. Премьер-министр увольнения не одобряет. Вот мне показалось, что сейчас есть движение в сторону разговорных программ. И у вас их много, да и на других каналах. Почему? Музыка куда-то уходит, а «Комеди Клаб» остается, на СТС — вообще сплошные разговоры.
Р.Петренко. А что вы называете «разговорными форматами»?
Д.Дондурей. Те, в которых люди шутят в рамках сценок или скетчей. Совсем без музыки, без действия. Без демонстрации самих событий.
Р.Петренко. В целом одна из основных тенденций на телевидении — размежевание и еще раз размежевание. Музыка уходит, потому что появилось куда уходить. У нас в стране есть два музыкальных канала, для спорта тоже есть каналы. Поэтому будет, как с книжками. Хочешь про математику — на этой полке про математику, про религию на другой полке ищи. Мы видим, что везде в мире еще остаются этакие саблезубые тигры, которые не вымирают. Они все равно остаются большими. Первый канал никуда не денется, «Россия» тоже. Изначально рожденные широкополосными, они не могут ужаться. И мы уже стали широкими на фоне тех, кто сегодня появляется. Поэтому раньше, ну, скажем, десять-пятнадцать лет назад, было иначе: если ты делаешь телевизионный канал, ты должен быть и пахарь, и жнец, и на дуде игрец. Сейчас все по-другому.

Я могу сказать про ТНТ. У нас какая тенденция: мы изначально — реалити-шоу и делаем их в разговорном жанре. «Дом-2», «Комеди Клаб» — это подготовленный stand up — тоже разговорный жанр. Сохраняя то, что у нас есть, мы сейчас трансформируемся в сторону игрового кино, сериалов. Находим-

ся в своего рода детском саду, тем не менее хорошо видим те направления, которые я сейчас обозначил.

Хотим делать «фильмы со смыслом», которые способны резонировать в душах людей. Кино и сериалы, можно сказать, нового поколения, уровня, качества. Прежде всего, я говорю даже не о качестве картинки и визуальных эффектов, а именно о творческом и духовном потенциале проекта, который зависит от вклада всех тех людей, для которых идея проекта становится на каком-то этапе смыслом их жизни. Кризис дает нам возможность спокойно заняться именно такой работой, потому что мы знаем, что написание сценариев — это наименее затратная часть. Но вместе с тем — наиболее важная составляющая игрового кино. Наименее затратная, но по времени самая долгая. Поэтому мы сейчас... что-то начнем запускать. А когда рынок воспрянет, у нас уже будет серьезный продукт.

Д.Дондурей. Скажите, а у вас есть ощущение, что в рамках развлекательного телевидения появились какие-то новые тенденции, которых два, три года назад еще не было?

А.Дулерайн. Появилось понимание, что развлекательное телевидение может быть замечательным, разнообразным, умным. Мы работаем над этим. Видите ли, когда вы говорите о разговорных жанрах, я не могу в этом участвовать, потому что не могу ничего воспринимать, если нет сценария и актеров.

Д.Дондурей. Ну вот, а скетчи бесконечные...

А.Дулерайн. Скетч — это тоже сценарий и актеры. А вот ток-шоу, когда люди сидят и разговаривают, или документальный фильм... лично я просто не могу все это смотреть. Именно как жанр не воспринимаю. Видели вы у нас такой ситком «Любовь на районе»? Здесь есть потенциал, о котором мы говорим: сделать продукт достаточно умно устроенный, но при этом развлекательный, обаятельный и живой. Из нового — ситком «Универ». История, в общем, смешная и простая: папа олигарх, а сын учится в МГУ и хочет быть астрономом. Папа все время тянет его обратно в мир богатства, а сын говорит: «Нет, папа, не надо». Я не утверждаю, что «Универ» совершенен, но мне он нравится — как зрителю.

Д.Троицкий. Каждый мечтает, чтобы у него был такой папа, но при этом в душе остается астрономом. Поэтому люди и смотрят эту историю с удовольствием.

Д.Дондурей. Опять же это мифологическая идея.

А.Дулерайн. Любая комедия в принципе помогает человеку дистанцироваться от реальности. Превращает ее в миф. Просто по определению жанра.

Знаете, есть русский рок. Но есть люди, которые утверждают: русский рок невозможен, так как это по определению западная музыка. Я эту точку зрения не разделяю. Мне кажется, с телевидением все по-другому: качественное ТВ у нас возможно. Оно просто только начинается — в какой-то новой форме. Постепенно исчезнет искусственное противопоставление рейтингового и хорошего. А то, что Дмитрий Троицкий назвал «субъективным самовыражением», перестанет автоматически считаться единственно правильным. Сама эта оппозиция — искусственная, во многом уже устаревшая. Она принадлежит совсем другой эпохе.

Д.Дондурей. А что, если механизмы финансирования телевидения изменить, а значит, изменить и схемы распределения рекламных денег? Тогда, может быть, быстрее пойдет объединение одного с другим — рейтинг и качество придут к согласию? Если экономическую схему сделать принципиально другой. Представьте, если какие-то большие благотворительные фонды или государство станут давать деньги на ТВ, а рекламу станут распределять по бальным очкам, а не по числу включенных «ящиков». К этому подключится зрительская подписка на канал, возникнут другие источники финансирования. Повлияет все это на контент или нет?

Р.Петренко. Будет то, что уже происходит в странах, где есть кабельное телевидение. Когда появятся платежеспособные группы людей, они смогут получать телевидение, которое будет работать именно для них.

Д.Дондурей. Это с одной стороны, но, с другой — в Англии, скажем, уже нельзя представить себе тот объем аудитории, который есть у Первого канала и «России» — по двадцать процентов всего национального объема. Там больше десяти нет ни у кого. И битва идет не за двадцать, а за два процента, за один, за десятые доли. Это повлияет на тот сдвиг, о котором вы говорите. Будут строиться миры достаточно объемных, но не тотальных аудиторий. Они все начнут дифференцироваться. Не забывайте, у каждой семьи в США сейчас в среднем сто шестнадцать каналов.

А.Дулерайн. В Америке все равно есть только четыре-пять больших каналов, которые смотрят все.

Р.Петренко. Мы знаем разные модели финансирования: pay TV (платное телевидение), free to air (бесплатное телевидение). Суть этих моделей одна и та же: в ситуации pay TV тебе нужно дать нишу и контент, который нравится аудитории, за который она платит. У нас модель несколько иная: мы должны нравиться своей публике, для того чтобы ее было много и смотрела она нас часто, — тогда рекламодатель заплатит нам больше денег. Но все равно мы работаем на любовь зрителя так же, как и все остальные. Хотя мы деньги получаем не непосредственно от зрителя, а от рекламодателя, но, в общем, суть та же.

Д.Дондурей. Все равно процессы — чисто технологически — будут мутировать, следовательно, будут включаться другие механизмы...

Р.Петренко. В той же Америке сотни каналов, ты листаешь их, а смотреть нечего. Все они — очень странные.

А.Дулерайн. Да уж не все сто шестнадцать каналов невероятно захватывающие. Рыболовство, домоводство... Какие-то более утилитарные фактические вещи. Все равно есть тот же HBO, при том, что это платный канал, но зайдите в любой DVD-магазин, и вы увидите там полку HBO. Выручка от продажи дисков составляет сотни миллионов долларов. Это востребовано не каким-то узким кругом, а фундаментально — всей страной. То, что они делают, живет долго. В этом смысле мы бы хотели делать нечто подобное. Но мы только начинаем, только учимся. Несмотря на то что говорим здесь много умных слов, все равно когда мы видим продукт, то понимаем, как несовершенна еще сама модель нашего производства. Это невозможно не видеть. С этим реально ничего нельзя поделать быстро.

АЛЕКСАНДР РУСАКОВ

Ковш

Кадры черно-белой хроники. Эсминец сопровождает караван кораблей. Ему наперерез идут два морских «охотника».

Звучат голоса за кадром.

Первый голос. Б-1.

В эсминец попадает снаряд.

Второй голос. Ранил.

Первый голос. Б-2

На палубе эсминца разрывается снаряд.

Второй голос. Ранил.

Первый голос. Б-3.

Эсминец вздрагивает от удара нового снаряда.

Второй голос. Ранил жестоко! Ты достал уже — Б-2, Б-3! Можешь молча, и так все видно!

Раздается трель телефонного звонка.

Первый голос. Да. На месте. Добро, начинаем.

Кадры черно-белой хроники исчезают.

Среди новых высотных домов притулилась хрущевка с побитыми окнами, окруженная бетонным забором. У забора лежат распиленные на чурбаки стволы деревьев, чуть в стороне — голубая кабинка туалета. Между пыльных грузовиков снуют рабочие. В кабине желтого экскаватора дремлет Антон. В ушах у него наушники.

Недалеко стоят двое молодых мужчин. Один в черном костюме, другой — в сером. В руках у них мобильные телефоны. Это именно им принадлежали голоса за кадром.

«Черный». Ну, чего, погнали!

«Серый» (*жмет на кнопки телефона*). Давай. Ты сохранился?

«Черный» кивает, идет к экскаватору, барабанит по стеклу. Антон, не открывая глаз, заводит экскаватор. Звук мощного мотора перекрывает все другие шумы.

«Черный» открывает дверь кабины, что-то говорит Антону. Антон отрицательно качает головой. «Черный» не отстает. Наконец Антон кивает. «Черный» снимает галстук и завязывает Антону глаза. Подходит к «Серому».

«Черный». Хохол — виртуоз! За пять сек разложит!

«Серый» с интересом наблюдает за происходящим. Рабочие в стороне тоже замерли в ожидании. Экскаватор, мощно взревев, едет к крайнему подъезду. Останавливается напротив. Огромный ковш начинает подниматься все выше и выше. Вот он уже на уровне балкона пятого этажа. На балкон выходит Денис. Загорелый, в одних трусах. Сонно смотрит на ковш.

«Серый». Вот это феня...

«Черный». Кто это?!

Александр Русаков родился в 1979 году в Москве. В 2008 году окончил ВГИК (мастерская В.Ежова, Р.Ибрагимбекова, И.Гринько, Н.Готовцевой). Публикуемый сценарий — дипломная работа.

«Черный» бросается к экскаватору, который вот-вот начнет рушить верхний этаж.

«С е р ы й». Виртуоз, твою мать!

Денис стоит на балконе, курит. Ковш экскаватора поднят на уровне балкона. Внизу, присев прямо на гусеницу экскаватора, сидит Антон с галстуком на шее, слушает плеер.

Д е н и с. Эй, танкист! Слышь, дружище!

Антон поднимает голову, снимает один наушник.

Д е н и с. Что слушаешь, дружище?

Антон произносит длинную фразу на китайском.

Д е н и с. Самурай, блин...

М у ж с к о й г о л о с (*из комнаты*). Денис Владимирович, зайдите к нам.

Денис щелчком отправляет «бычок» прямо в ковш экскаватора.

Скромно обставленная комната. За столом сидит мордастый участковый, на софе — «Черный» и «Серый». На подоконнике сидит Денис.

У ч а с т к о в ы й. Ну и что будем делать, уважаемый?

Д е н и с. Жить.

«Ч е р н ы й». Слышь ты, клоун! Какой жить, а? Да если б этот не заглох!.. Дом сносят, понял? Ты вообще как здесь, а?!

Д е н и с. Да вообще нормально я здесь, спасибо.

У ч а с т к о в ы й. Он вообще прописан тут. Правда, уже года три как не живет. Забыл совсем бабушку, да? А ее, между прочим, три дня как похоронили — в больнице умерла.

Д е н и с. Я знаю.

У ч а с т к о в ы й. Да я вижу, что знаешь — сразу тут нарисовался, внучек!

Д е н и с. Мне сообщили поздно, я на отдыхе был. Как смог, так приехал.

У ч а с т к о в ы й. Не особо ты торопился.

«С е р ы й». Так, ладно, проехали. Внуки-правнуки — это потом. Ты мне скажи, чё ты тут ловишь вообще, а? Технику безопасности на объекте нарушаешь, да?

Д е н и с. Я объяснил вроде. Приехал на похороны.

У ч а с т к о в ы й (*Денису*). А товарищ прав, между прочим. Дом расселен, подготовлен к сносу. И квартира опечатана была. Как же это ты так — вломился в опечатанную квартиру, людей подводишь!

Д е н и с. Не хотел. Честное слово. Приехал ночью, подъезд темный. Не заметил.

«Ч е р н ы й». А забор тоже не заметил? А охрану?

Д е н и с. Охрану заметил. Какой-то мужик в камуфляже у забора храпел. Бухой в дугу.

У «Серого» звонит телефон.

«С е р ы й». Да. Да. Сейчас.

«Серый» передает трубку «Черному».

«Ч е р н ы й». Да. Нет. Потому. Нарисовался тут один... внучек. А это не мое дело — домовые книги ворошить! Да! Решим.

«Черный» отдает трубку.

«Ч е р н ы й». Значит, так. Воды нет. Газа нет. Электричества нет. Хочешь жить — живи. Площадь новую тебе предложить не можем. Пока. Да, сортира тоже нет.

У ч а с т к о в ы й. Без сортира нельзя. Он же мне всю территорию засрет!

«Черный» и «Серый» переглядываются.

«С е р ы й». Короче, сортир на улице тебе оставляем. Отвечаешь за него, понял?

Д е н и с. Спасибо. Только я ухожу сегодня.

«Ч е р н ы й» (*угрожающе*). Отвечаешь за него, понял?

Денис подходит к высотному дому, обнесенному железным забором. Достает из кармана магнитный ключ, прикладывает к панели на калитке. Дергает дверь — она не открывается. Он пробует снова. Безрезультатно. Денис подтягивается на руках и лезет через забор.

Денис сидит на стуле в углу. Под глазом набухает синяк. За столом перед монитором сидит начальник охраны. Поворачивает монитор к Денису. На экране Денис лезет через забор.

К нему подбегают двое охранников. Завязывается драка.

Начальник охраны. Вот такое кино.

Денис. Я диск принесу, перепишете?

Начальник охраны. Перепишу. Один ментам, один — тебе. На память.

Начальник охраны перебирает на столе вещи Дениса — связку ключей, зажигалку, сигареты, портмоне, паспорт. Показывает Денису магнитный ключ.

Начальник охраны. Замок поменяли. Два дня назад. А у кого ты этот ключ скоммуниздил?

Денис. Сологуб Елена Дмитриевна. 25 лет. Второй подъезд, квартира 170. Телефон сказать?

Начальник охраны. Ты смотри, прям целое досье! Ну, москвичи!

Начальник охраны лезет в ящик стола, достает толстую тетрадь. Раскрывает.

Начальник охраны. Со...Со...Со... Сологуб. Есть такая. И телефончик есть. Ну что, позвоним, обрадуем девицу?

Денис кивает. Начальник охраны набирает на телефоне номер.

Начальник охраны. Алло, Елена Дмитриевна? Начальник службы безопасности Мурашко беспокоит. Да нет, ничего страшного. Мы тут задержали Орлова Дениса Владимировича, а у него ваш ключ. Задержали, да. Оказал сопротивление. Что?! Хорошо. Так точно!

Начальник охраны кладет трубку, смотрит на Дениса. Лезет в карман, достает пятирублевую монету. Кидает ее Денису.

Начальник охраны. На, приложи!

Денис прикладывает монету к синяку.

Начальник охраны. Что ж это ты с такой бабой через заборы шастаешь?

Дорого и со вкусом обставленная квартира. Денис сидит на полу, щелкает телевизионным пультом, на плазменном телевизоре новости сменяются футболом, музыкой, кино и так по кругу. Денис настраивает телевизор так, что изображения нет, слышен только звук.

Денис. Лена! Лен! Ты скоро?

В комнату входит Лена — загорелая девушка лет двадцати пяти. В руке у нее бутылка вина и два бокала. Садится рядом.

Денис (*кивая на телевизор*). Накрылся ящик.

Лена. Он на гарантии. Ну что, давай за встречу?

Лена и Денис выпивают.

Лена. Кстати, ты пропустил обалденный шторм. Волны — с пятиэтажный дом.

Денис. Никто не утонул?

Лена (*касается синяка на лице Дениса*). Болит?

Денис. Нет.

Лена. А ты знаешь, я даже немного испугалась. Проснулась утром, а тебя нет. Куда ты исчез?

Денис. Записка была на столе.

Лена. Я ее не читала. Утро такое было — сказка!

Лена берет руку Дениса, сравнивает со своей рукой.

Лена. Надо «дожарить» тебя в салоне!

Денис. А я на кладбище так и не был.

Лена. Неудивительно. Ты же вообще ехать не хотел.

Денис. Не хотел.

Лена. Но поехал. Когда девять дней?

Денис. Посчитай.

Лена разливает вино.

Лена. Пьем, не чокаясь.

Лена и Денис выпивают, ставят бокалы.

Лена (*обнимает и целует Дениса*). Соскучилась! Честно-честно-честно!

Лена и Денис лежат в спальне. По полу разбросана одежда.

Денис. А бабушкин дом сносят.

Лена. Давно пора. У нее однушка или двушка?

Денис. Двушка.

Лена. Супер. Получишь новую — даже ремонт делать не будем. Значит, твоя двушка, вот эта квартира, папа поможет, твои подкинут — купим одну, но большую, как мечтали!

Д е н и с. Это ты мечтала.

Л е н а. А ты что, нет? Сам говорил: «Хочу много воздуха, света!» Говорил?

Д е н и с. Говорил.

Л е н а. Ладно, сменим тему. Ну и чем ты тут занимался? На кладбище не был, мне не звонил, а что делал? С Лёвой шарился по клубам?

Д е н и с. Да какие клубы, Лен! Я прямо с корабля на бал!

Л е н а (*обнимает Дениса*). Загулял, да? Сука эта очкастая из салона, да?

Д е н и с. С ума не сходи, Лен! Мы не виделись чуть больше суток.

Л е н а. Вот именно! Телефончик отключил!

Д е н и с. Я зарядку в номере забыл.

Л е н а. А больше ничего ты в номере не забыл? Шмотки свои дурацкие мне оставил, перла их как дура! Ночевал неизвестно где! Денис, может, нам разойтись? Скажи, не бойся!

Д е н и с. Я не хочу с тобой расходиться. У нас все хорошо.

Л е н а. Да? Это у тебя все хорошо. Умудрился испортить отпуск и мне, и себе.

Д е н и с. Не отпуск, а сутки. И у нас есть еще две недели.

Л е н а. И ты снова что-нибудь устроишь! Что с тобой происходит последнее время, чем ты недоволен? Хотя папа правильно говорит — на тебя нельзя положиться, ты никогда ни за что не отвечаешь. Мне это надоело!

Д е н и с. Ты знаешь, мне тоже. Только что.

Денис сидит за столом, пьет кофе. Рядом стоит дорожная сумка на колесиках. Денис достает из кармана мобильный телефон, набирает номер.

Д е н и с. Здорово, дружище! Прилетели, прилетели. Да нормально! Шторм был недетский. Ага. Слушай, Лёв, я у тебя зависну на пару дней? Да ничего не случилось! Никто ни с кем не ссорился, Лёва. Ну так как, дружище? Понятно. Понял, говорю. А кто еще из наших в Москве?

Денис кладет телефон на стол. Берет снова. Набирает номер.

Д е н и с. Алло. Привет, мам. В Москве. Вчера. Нет, раньше не мог. Есть у меня совесть, есть! Ну что мне теперь — застрелиться, бабушке легче станет? Да все я помню. Ладно, ма, у меня батарейка садится. Отцу привет. Пока, говорю!

Денис закуривает, смотрит на улицу. На огромном экране, установленном на доме, транслируют новости. Напротив, задрав голову, стоит человек в плюшевом костюме самурая. Он смотрит на экран и одновременно раздает прохожим рекламные листовки.

Денис стоит в очереди у стойки ресепшн на оформление. Подходит его очередь.

Д е в у ш к а. Здравствуйте. Ваш паспорт, пожалуйста.

Денис лезет в карман. Потом в другой.

Д е н и с. Дома забыл. Честно.

Д е в у ш к а. Ваш паспорт, пожалуйста.

Д е н и с. Вы понимаете, роковое стечение обстоятельств...

Д е в у ш к а. Отойдите, пожалуйста.

Д е н и с. Да некуда мне отходить.

На Дениса обращает внимание охрана. Он спешит уйти.

Денис стоит у забора. Набирает номер на мобильном.

Д е н и с. Привет. Ничего, спасибо. Я паспорт у тебя забыл. Свой, чей! Нужен. Алло, Лен! Алло!

Антон с пыльной сумкой на плече входит в старое трехэтажное кирпичное здание. Коридор общаги. Антон идет по длинному коридору мимо фанерных дверей, из-за которых доносится музыка и речь на разных языках — молдавская, украинская, таджикская, белорусская. Навстречу идут два таджика. Шлепают босиком по грязному, истертому линолеуму. Антон открывает одну из дверей, входит.

В комнате стоят два двухъярусных деревянных топчана с грязными матрасами. На одном из них кто-то спит, накрывшись с головой курткой. На натянутой веревке висят штаны, майки. У окна стоит стол, накрытый

газетами. На столе электрическая плитка.

Подперев голову рукой, за столом спит мужчина лет сорока. Смуглое лицо усыпано мелкими застывшими капельками краски.

Антон садится на топчан, раздевается. Достает из-под подушки мыльницу, поролоновую мочалку, полотенце. Вынимает из сумки плеер и заворачивает его в полиэтиленовый пакет.

Антон моется в обшарпанной кафельной душевой. На шее болтается ключ от экскаватора. Вода течет из ржавой изогнутой трубы с рассекателем от садовой лейки на конце. Плеер лежит на подоконнике. Окно закрашено буро-зеленой краской. Краска во многих местах процарапана и содрана. Видны ржавые перила пожарной лестницы, примыкающей к окну душевой. На веревках висят чьи-то влажные спортивные штаны, футболки.

К общаге подъезжают две «газели» с голубыми номерами и милицейская «шестерка». Из «газелей» выпрыгивают люди в масках и камуфляже. Трещат рации. Из «шестерки» выходят сержант и трое мужчин в темно-бордовых жилетах. На жилетах надпись: «Федеральная миграционная служба». Один из них дает отмашку «маскам».

«Маски» выбивают двери, что-то кричат, стаскивают спящих на пол.

Антон вытирается полотенцем. Доносится какой-то шум, крики. Антон прислушивается. Сдергивает с веревки штаны и футболку, одевается. Берет плеер, открывает окно и спускается вниз по пожарной лестнице.

Антон идет по улице. Несколько раз прячется от милицейского патруля.

Антон пролезает под бетонным забором. Во дворе стоит экскаватор. Антон снимает с шеи ключ, открывает кабину, садится за руль. Нажимает на кнопку — хрущевка на мгновение освещается мощными фарами. На балкон выходит Денис. Замечает Антона. Громко свистит. Антон высовывается из кабины.

Д е н и с. Чего семафоришь, самурай?

Комната. На столе стоит подсвечник с зажженными церковными свечами, початая бутылка водки, пакет сока, два пластиковых стакана, закуска. За столом сидят Антон и Денис. Денис слушает плеер Антона. Снимает наушники.

Д е н и с. Лажа какая-то! Мяу-мяу... Слушай, а ты серьезно хохол?

А н т о н. Не, китаец. Откуда свечей столько?

Д е н и с. От бабки.

А н т о н. Она их что, копила?

Д е н и с. Не знаю. Главное, пригодились.

А н т о н. И куда ей они?

Д е н и с. Да уже никуда.

А н т о н. Бабка копила не бабки, а свечи. Хорошая она была?

Д е н и с. Хорошая. Строгая только. Воспитывала меня.

А н т о н. А родители?

Д е н и с. Ну и родители тоже. И сейчас продолжают, когда видимся. В свободное от работы время.

А н т о н. Понятно.

Д е н и с. А твои чем занимаются?

А н т о н. А, кто чем.

Д е н и с. Специалисты широкого профиля?

А н т о н. Вроде того.

Денис разливает водку.

Д е н и с. Давай, за родителей.

Денис и Антон выпивают.

А н т о н. А ты какой-то стрёмный москвич. Домой пустил, водярой напоил. Может, ты не москвич, а?

Д е н и с. А ты какой-то стрёмный хохол. Вообще, вы все какие-то странные. Вот ты сюда зачем приехал — в тракторе ночевать?

А н т о н. Деньги зарабатывать.

Д е н и с. Деньги... У тебя почки здоровые?

А н т о н. Наверное.

Д е н и с. Ну и продал бы. Одну. И жил бы там у себя в Хохляндии. С деньгами. Да еще гордился бы, что жизнь спас какому-нибудь сытому уроду!

А н т о н. Москвичу.

Д е н и с. Может быть. Давай накатим, что ли.

Денис разливает водку. Они выпивают.

А н т о н. Жалко почку-то...

Д е н и с. Конечно, жалко. А если менты отобьют, еще жальче будет. Китайский еще этот!

А н т о н. А вообще, мне у вас нравится. Я тут жить хочу.

Д е н и с. А мне вот что-то у нас не очень. Но я тоже жить хочу.

А н т о н. Так продай почку. И живи там, где нравится.

Д е н и с. Да я бы все продал. Только нет такого места.

А н т о н. А ты что, везде был?

Д е н и с. Вот у тебя в Ширяеве...

А н т о н (*перебивает*). В Ширце.

Д е н и с. У тебя в Ширце не был. Но если ты здесь, а не там, значит, одна байда.

Денис разливает водку.

А н т о н (*смотрит на часы*). Ты на работу не проспишь?

Д е н и с. А я в отпуске. А вас «приняли». Гуляем до утра.

А н т о н. «Приняли»! Свои «приняли» — профилактика! Денег «прикурят» и выпустят — у нас шесть объектов. Я в койку.

Д е н и с. Раскладушка в кладовке должна быть.

А н т о н. Разберусь.

Антон встает из-за стола, идет в маленькую комнату. Громыхает раскладушкой.

Д е н и с (*выпивает*). Стахановец...

Антон на экскаваторе роет котлован.

Денис втаскивает в квартиру несколько пятилитровых бутылей с водой, пакеты с продуктами.

Антон сидит в бытовке, обедает с рабочими.

Денис с хот-догом в руке покупает амбарный замок.

Антон разговаривает со сварщиками.

Денис вешает на кабинку туалета замок.

На кухне стоит большой красный газовый баллон, от него тянется шланг к плите. Денис осторожно поворачивает вентиль и подносит горящую спичку к конфорке. Вспыхивает газ. На кухню заходит Антон с полотенцем на плече.

А н т о н. Люкс вообще!

Денис и Антон сидят за столом в большой комнате. На столе стопка грязных одноразовых тарелок, две вилки.

А н т о н. Я с мужиками поговорю, они от столба нам «времянку» кинут.

Д е н и с. В смысле?

А н т о н. Ну, чтобы телик, свет.

Д е н и с. Ага. Во дворе колодец выкопать.

А н т о н. Можно.

Д е н и с. Ты тут что, надолго зависнуть собираешься?

А н т о н. А что? Нормальный вариант. Или ты против.

Д е н и с. Да нет, живи.

А н т о н. А ты?

Д е н и с. Ну и я.

Денис стоит на балконе, курит. Антон выходит из подъезда.

Д е н и с. Если что, ключ в почтовом ящике!

А н т о н. Понял!

Денис в ванной комнате чистит зубы. Смотрит на свое отражение в зеркале. Дотрагивается до синяка под глазом.

Д е н и с. Светит, но не греет.

Денис выбрасывает в контейнер пакет с мусором. Подходит участковый.

У ч а с т к о в ы й. И откуда только мусора столько?

Д е н и с. Я вот тоже думаю.

У ч а с т к о в ы й. Везде мусор — в городе, за городом, даже в космосе.

Д е н и с. Дворников не хватает.

У ч а с т к о в ы й. С ними-то как раз сейчас хорошо. По-русски, правда, ни хрена не понимают, но метут как надо! Будет скучно, заходи ко мне на опорный — в нарды сыграем.

Д е н и с. Я пинг-понг люблю.

У ч а с т к о в ы й. Ну-ну. И не таскай к себе никого, понял?

Участковый уходит.

Д е н и с. Дядя Степа...

У Дениса звонит мобильный телефон.

Д е н и с. Алло. Здравствуйте. Могу. Где?

Денис сидит за столиком, пьет пиво. К столику подходит Дмитрий Сергеевич, отец Лены. Ему около пятидесяти. Он подтянут, одет в деловой костюм. Присаживается за столик.

Д м и т р и й С е р г е е в и ч. Ну, здравствуй-здравствуй, друг прекрасный.

Д е н и с. Здравствуйте.

Д м и т р и й С е р г е е в и ч. Не рано выпивать?

Д е н и с. А я в отпуске.

Д м и т р и й С е р г е е в и ч. Ну и что же теперь, пускаться во все тяжкие? А, Денис?

Д е н и с. Ничего тяжкого. Пиво. Светлое. Холодное. Хотите?

Д м и т р и й С е р г е е в и ч. Да при чем тут пиво. Ты прекрасно понимаешь, о чем я. Ленка все телефоны оборвала. Звонит по десять раз на дню. Ты что, действительно стал погуливать?

Д е н и с. Нет.

Д м и т р и й С е р г е е в и ч. Так какого!.. Тебе что, трудно ей позвонить, сказать, где ты и что ты?

Д е н и с. Дмитрий Сергеевич, вы были в Ширце?

Д м и т р и й С е р г е е в и ч. Где?

Д е н и с. Город такой. На Украине.

Д м и т р и й С е р г е е в и ч. Не был. А вот ты можешь оказаться. Правда, не на Украине, а у разбитого корыта. Ты знаешь, я с самого начала не скрывал, что против ваших отношений, но надо отдать тебе должное, ты не давал мне повода заводить подобные разговоры. Но тебя хватило ненадолго. Это Ленка пока молодая, а я вижу, что ты такое, насмотрелся. Хорошо, если под забором не окажешься.

Д е н и с. Неплохой выбор — разбитое корыто или забор. Подумаю, на чем остановиться.

Д м и т р и й С е р г е е в и ч. Подумай.

У Дмитрия Сергеевича звонит телефон.

Д м и т р и й С е р г е е в и ч. Алло. Да. А почему? А меня это не волнует, понятно? Да потому, что это не бизнес-план, а бред сивой кобылы, ясно? Да хоть роди! Всё, я занят.

Дмитрий Сергеевич убирает телефон в карман пиджака.

Д е н и с. Побежал рожать?

Д м и т р и й С е р г е е в и ч. А ты все-таки подумай. И Ленке позвони, сегодня же.

Дмитрий Сергеевич встает, идет к выходу.

Д е н и с (*официанту*). Еще пива можно?

Денис и Антон стоят на балконе, курят. В окнах многоэтажек отражаются блики заходящего солнца. Антон кидает окурок вниз, сплевывает.

А н т о н. Квартиру куплю только на последнем этаже.

Д е н и с. И когда покупаешь?

А н т о н. Когда! Когда развернусь. Голова есть, руки, работы не боюсь. Шанс нужен. Сечешь, Москва?

Д е н и с. Секу. А почему квартиру на последнем этаже?

А н т о н. Да потому. Сверху не плюнет никто, понял? И балкон чтобы большой. Работали тут на одном объекте, напротив дом. Так там какой-то «урюк» шашлыки жарил, прямо на балконе. А балкон раз в пять больше этого. А хата небось вообще — в футбол играть можно. Люкс, да?

Д е н и с. Мы такую тоже хотели.

А н т о н. Кто «мы»?

Д е н и с. Проехали. А представь, лифт сломается? А тебе на двадцатый переть.

А н т о н. Да хоть на тридцатый. Было бы куда, а там разберемся. Так кто «мы», а?

Д е н и с. Мы — это мы.

А н т о н. Темнишь, Москва. Ладно, забыли. Ты лучше прикинь, что мне сегодня Саныч рассказал.

Д е н и с. Друг?

А н т о н. Да не... Бригадир, короче. Пошел вчера за пивком — подваливают «скины». Спрашивают: «Ты на бульдозере рассекаешь?». Он говорит: «Я». Они говорят: «Халтура есть. Рыночек тут один раскатать. Ночью.

По-тихому». Говорят: «Ты с мужиками поговори, кто на технике трудится — денег нормально дадим. С ментами все схвачено».

Д е н и с. И что Саныч?

А н т о н. Думает.

Д е н и с. А ты?

А н т о н. И я. Если нормально забашляют.

Д е н и с. Весело у вас. Ты соглашайся. Первый взнос на квартиру с балконом.

А н т о н. А что? Соглашусь. Не людей же давить — прилавки. Хотя это мелочовка все. Вот если бы эту пятиэтажку таджиками заселить, это да! Сто квартир. В каждую — человек по десять. По сотке с рыла. Это был бы люкс!

Д е н и с. Глобально мыслишь! Выдвигай свою кандидатуру, куда хочешь, мой голос твой.

А н т о н. Да ладно, это я так. Ты Саныча еще не слышал!

Д е н и с. Интересно у вас. Познакомь.

А н т о н. С кем?

Д е н и с. Да со всеми.

А н т о н. Ты что, с болта сорвался?

Д е н и с. Да нет. Скучно просто.

А н т о н. Ну ты даешь! Скучно!

Д е н и с. Познакомь, мне по приколу!

А н т о н. По приколу — это когда посуду мыть не надо! Отдыхай, Москва!

Антон разговаривает с Санычем. Подзывает Дениса.

С а н ы ч. Москвич?

Д е н и с. Коренной.

С а н ы ч. Вообще плохо. И хрен ли тебе тут надо, коренной?

Д е н и с. Профессию хочу новую освоить.

С а н ы ч. Двигай-ка ты на хрен, коренной.

А н т о н. Саныч, ты дослушай.

Д е н и с (*достает из кармана деньги*). Саныч, надо. Честное слово. Плачу по «штуке» в день.

С а н ы ч. Это ты у него живешь?

А н т о н. Ну!

С а н ы ч. Лапти мну! На подсобку его поставишь. Отвечаешь мне за него, усек?

Денис таскает кирпичи. Антон грузит ковшом строительный мусор. Денис месит раствор. Антон ковыряется в заглохшем экскаваторе. Денис сидит на мешке с цементом, курит. Антон подъезжает на экскаваторе.

А н т о н. Сдох, Москва?

Денис показывает ему средний палец.

Рабочие едят лапшу из одинаковых стаканчиков, поглядывают на Дениса. Перед ним стоит стаканчик с супом.

С а н ы ч. Что, Москва, не в жилу наша хавка?

Д е н и с. Нормально, я просто первое не очень

С а н ы ч. А второе у нас второго.

Д е н и с. Потерплю.

Один из рабочих протягивает Денису бутерброд с салом.

Р а б о ч и й. Накось, кусни.

Д е н и с. Спасибо.

Денис ест бутерброд, аккуратно складывает шкурки от сала на столе.

С а н ы ч. Шо ж ты за мужик, если сало и то правильно есть на умеешь! Или кусалки слабоваты?

Рабочие смеются. В бытовку входит Антон. Кивает Денису, садится за стол.

Р а б о ч и й. Гляди, Антоха, как бы твой корешок ноги не протянул с голодухи! А то Саныча прославит: «Москвича заездил»!

А н т о н. Втянется!

Р а б о ч и й. Это игра, что ль, у тебя такая, а? Или проспорил кому? Я слыхал, у вас в Москве на спор богатенькие долбозвоны в бомжей наряжаются. Правда, нет?

Д е н и с. Бывает.

Р а б о ч и й. А ты, значит, так решил?

Д е н и с. Мне костюма не хватило.

А н т о н. Отстань ты от человека!

Р а б о ч и й. Погоди! Ну и как, нравится?

Д е н и с. Нет.

Р а б о ч и й (*грохает кулаком по столу*). А мы, твою мать, вам дома строим!

А н т о н. Ладно, хорош! Кому в лавку бежать?

С а н ы ч. Пусть Москва сбегает. Давайте деньги, мужики.

Рабочие лезут в карманы, кладут деньги на стол.

Д е н и с. Сегодня гуляем на мои. За первый рабочий день.

Рабочие переглядываются.

С а н ы ч. Валяй!

За столом Денис, Саныч, Антон. На столе остатки закуски, водка.

С а н ы ч (*грохает кулаком по столу*). Ты понимаешь?! Девять раз за две недели! Там уже весь околоток меня в лицо знает! И ржут, суки! Забирают — ржут и отпускают — ржут!

Д е н и с. А вы нам дома строите, да?

С а н ы ч. Строим. Дома строим, а Москвы не видели! Я бы, знаешь, что делал? Антоха вон знает, я бы...

А н т о н (*перебивает*). Хорош тебе, Саныч!

С а н ы ч. Тихо! Не хочешь слушать — чеши отсюда, а я Москве скажу! Я бы в каждый фундамент — бомбу! С часовым механизмом лет на пяток. Если ничего не изменится — рвать к едрене фене, в пыль!

Д е н и с. И людей не жалко?

С а н ы ч. Как не жалко? Жалко. Только себя жальчей.

Д е н и с. А что измениться должно?

С а н ы ч. Все. К лучшему.

Д е н и с. Слушай, Антох, а они знали, к кому обращаться! Ты чего решил насчет халтуры, Саныч?

С а н ы ч. Антоха трепанул? Решил, чего там. Поможем бритым этим, потом, глядишь, и до них доберемся.

А н т о н. Да ладно, от тебя дождешься!

Д е н и с. Страшный ты человек, Саныч! Террорист.

С а н ы ч. Не страшней вас!

А н т о н. У него и про террористов теория есть! И про мир во всем мире! Да, Саныч?

С а н ы ч. Есть. Могу изложить, если кому интересно.

А н т о н. Всё, всё! Хорош. Закругляться пора.

Д е н и с. Ты иди, а я дослушаю.

А н т о н. Ну лады, я пошел.

Д е н и с. Ключ возьми.

Денис достает ключ от квартиры, протягивает Антону. Антон подбрасывает ключ на ладони.

А н т о н. Люкс вообще! Ключ от квартиры, где свечи лежат! (*Санычу.*) Видал?

С а н ы ч. Двигай давай!

Антон прощается, уходит. Саныч разливает водку. Они с Денисом выпивают. Саныч стягивает со стола газету, отряхивает. Протягивает ее Денису.

С а н ы ч. Читай, где обведено...

Д е н и с. Досуг. Москвички. Выезд. Апартаменты.

С а н ы ч. Да где ручкой обведено!

Д е н и с. Магия черная и белая, магия вуду. Работа по фото, гарантия сто процентов. Потомственная колдунья, решение любых вопросов.

С а н ы ч (*перебивает*). Хорош! Понял?

Д е н и с. Что?

С а н ы ч. Работа по фото! Гарантия! Какая щас главная проблема? Терроризм!

Д е н и с. А я думал, что менты по девять раз за две недели...

С а н ы ч (*перебивает*). Ты слушай! Мы этой бабке потомственной не то что фото, мы ей запись телевизионную припрем. Американцы все этого бородатого козла ищут, а мы его отсюда! Разом! Народными методами! А потом объявить, что, мол, русские его дожали. Другим неповадно будет. Да и у нас тоже можно... пошуровать. А то по телевизору лялякают, а толку — чуть! Ну как?

Д е н и с (*разливает водку*). Супер. Тут и про приворот есть. Гарантия — сто процентов. Прикинь, Саныч, козла этого бородатого и президента американского приворожить. Будут друг друга любить в овальном кабинете. Саксофониста еще пригласить!

С а н ы ч (*выпивает водку*). Не, это не подействует.

Д е н и с (*смеется*). Ты что, серьезно? Нет, ты серьезно в это веришь?

С а н ы ч. А ты веришь, что меня за месяц девять раз ни за что в околоток загребли?! У нас бабка была на хуторе — кровь разом останавливала. Скотину лечила, а кое-кого и в землицу загнала. Давай, что ли, по заключительной.

Д е н и с. Ты до дома-то дойдешь?

С а н ы ч. Далеко идти не надо — соседняя бытовка.

В вагоне только Денис и смуглый парень в форменном комбинезоне и бейсболке с надписью «Курьер-пицца». На коленях парня лежит квадратная плоская сумка — на ней нарисована разрезанная пицца. Денис достает из пакета почти полную бутылку водки, пьет прямо из горлышка. Поворачивается к парню.

Д е н и с. Дружище, а пицца вкусная у вас?

Парень не реагирует. Денис отпивает еще глоток, протягивает бутылку.

Д е н и с. На, накати!

Парень встает и отходит к дальним дверям вагона.

Д е н и с. Дружище, а пельмени есть у вас? Или только эта херня итальянская? Вот ты же не итальянец, а возишь итальянскую жратву. Почему, а? Или ты туда забодяжил чего-нибудь? Мышьячка там или этого... кураре!

Денис смеется. Встает, подходит к парню. Тот делает вид, что читает объявления на стекле: «Помощь в регистрации», «Отсрочка от армии». Денис, прищурив один глаз, тоже читает. Хлопает парня по плечу.

Д е н и с. Дружище, продай один кусок отравиться, а?

Денис тянется к сумке. Парень лезет в карман, выхватывает баллончик и брызгает в лицо Денису.

Д е н и с. Да ты что, дружище, я же бухой!

Поезд тормозит в туннеле.

На диване в вагоне — Денис и парень. Между ними лежит раскрытая коробка с остатками пиццы, сумка валяется на полу. Парень прикладывается к почти пустой бутылке. Денис что-то рассказывает, они смеются.

На диване лежит пьяный разносчик пиццы. С трудом поднимается. Роется в карманах. Достает рекламные листовки и лепит на каждую дверь. Поезд подъезжает к станции. Парень, пошатываясь, выходит.

У подъезда стоит пьяный Денис. Задирает голову, громко кричит.

Д е н и с. Антонио, пицца!

На балкон выходит сонный Антон.

Д е н и с. Пицца, Антонио! Наисвежайшая, наивкуснейшая! Самурай, у нас спагетти есть?

А н т о н. Заходи давай!

Денис отдает честь и строевым шагом заходит в подъезд.

Денис лежит на софе в большой комнате. Смотрит в потолок. Антон храпит в соседней комнате.

Д е н и с. Самурай! Антох!

А н т о н (*просыпается*). Ну?

Д е н и с. А ты где научился дома ломать?

А н т о н. В яслях.

Д е н и с. Не, я серьезно!

А н т о н. Да легко это.

Д е н и с. Ломать не строить, да, самурай?

А н т о н. Самураи у японцев.

Д е н и с. А у хохлов кто?

А н т о н. Конь в вязаном манто! Отбой!

Д е н и с. А у тебя цель есть?

А н т о н. Отбой, говорю!

Антон пытается разбудить Дениса. Денис сонно мычит, отворачивается.

Д е н и с. Скажи Санычу, я отгул взял.

А н т о н. Может, уволился?

Д е н и с. Отгул.

Денис, с телефоном в руках, сидит на диване, уставившись в одну точку. Раздается стук в дверь. Денис подходит к двери, смотрит в глазок. Открывает дверь. На пороге стоит опустившийся пожилой мужчина лет шестидесяти пяти.

Д е н и с. Тебе кого, отец?

М у ж ч и н а. А я вчера иду мимо, гляжу — окошечко мерцает. Все черные, а одно мерцает. Вот зашел...

Д е н и с. Ну? Тебе кого надо-то? Тут не живет никто — сносят домик.

М у ж ч и н а. Четвертый подъезд, квартира 78. Колонтаев Михаил Ильич.

Д е н и с. Понял. Только это пятый подъезд. Квартира 97. А в чет-

вертом нет никого — сносят дом, понимаешь?

М у ж ч и н а. А можно я там поживу чуть-чуть?

Д е н и с. Да где там?

Мужчина достает из кармана замусоленную бумажку с бледной печатью. Протягивает Денису. Денис читает.

Д е н и с. Так ты местный, что ли?

М у ж ч и н а. Мне бы пожить чуть-чуть...

Д е н и с. Живи. Только воды нет, газа нет, света нет. Туалет во дворе.

Мужчина кивает, с трудом начинает спускаться по лестнице. Денис заходит в квартиру, достает из комода охапку свечей. Бежит обратно. Нагоняет мужчину на лестничном пролете. Протягивает свечи и несколько купюр.

Д е н и с. Держи. На первое время. Не спали только нас.

Мужчина берет свечи и деньги, кивает и спускается по лестнице.

Антон учит Дениса управлять экскаватором.

Антон копается в движке. Денис сидит рядом, курит.

Денис на экскаваторе чуть не въезжает в одну из бытовок. Из нее выскакивают рабочие. Саныч что-то кричит и грозит кулаком.

По аллее идут Саныч, Антон и Денис. Денис показывает на МГУ, что-то объясняет.

Денис, Антон и Саныч стоят у гранитного парапета, перед ними открывается городской пейзаж. Множество новых высотных зданий, строящиеся высотки в окружении подъемных кранов. На смотровую подъезжают свадебные кортежи, автобусы с туристами. Лоточники торгуют матрешками, фуражками, шапками и прочим. Одна свадебная пара пускается в пляс под аккомпанемент гармониста.

Д е н и с. Ну как тебе, Саныч?

С а н ы ч. Дома печем, как пирожки. Разноцветные все. Хорошо тут — видно, что где строится. Прямо хоть на карте отмечай да на работу иди устраивайся! Мужикам надо сказать.

А н т о н. Хватит тебе о работе! Ты лучше вспомни, когда ты последний раз отдыхал, да еще на экскурсии.

С а н ы ч. А я помню. Двор перед околотком мели. Грузин, таджик и я.

Д е н и с. «Интернационал» пели?

С а н ы ч. Не догадались как-то. У них там радио на всю катушку — не перекричишь! И в домах вон тоже...

Д е н и с. Что в домах?

С а н ы ч. В домах, говорю, окошки эти пластмассовые тыкают — не доорешься.

Д е н и с. Зато тишина.

С а н ы ч. Тишина! Тишины ты не слышал! Был я в такой квартире — ну как в гробу! Не дай бог перед таким домом зимой навернуться — хоть до утра ори, хрен кто услышит!

А н т о н. Кто надо услышит! Летом метлой махал, зимой снежок покидаешь!

Все трое смеются.

А н т о н. Интересно, как они их потом ломать будут? Монолит ковшом не развалишь.

Д е н и с. А они их взрывать будут. А, Саныч?

С а н ы ч. Разберутся.

Д е н и с. Ну, куда теперь? На Поклонную или ВДНХ?

С а н ы ч. Давай не поедем больше никуда.

Д е н и с. Хочешь обидеть экскурсовода?

С а н ы ч. Так куда ехать, я уж увидел все.

Д е н и с. Тогда давай к нам, в гости.

С а н ы ч. Да можно.

Денис, Саныч и Антон сидят за столом, выпивают.

С а н ы ч. Тут ко мне опять эти подходили, ну, насчет рынка.

Д е н и с. Ну и что, уломали?

С а н ы ч. Да не, послал их к едрене-фене.

Д е н и с. А что так, мало предложили?

С а н ы ч. Не в том дело. У торгашей этих жизнь тоже не сахар. Что я, не вижу? Вот вроде так и по-

лучается, что мы с ними в одной лодке.

А н т о н. Да ладно тебе, Саныч! Нашел кого жалеть, «урюков» этих. Скажи лучше, испугался.

С а н ы ч. Мне пугаться нечего, я пуганый!

А н т о н. Ага, пуганый! Я тебе сколько всего предлагал, а? Бабок сто раз могли срубить. В этой жизни рисковать нужно, понял?

С а н ы ч. Молодой ты еще, Антоха!

А н т о н. Ну, завел песню! Да, молодой! И не хочу, как ты, понял?

Д е н и с. Антох, хорош!

А н т о н. А че он тут сопли развозит!

С а н ы ч. Пойду я.

Д е н и с. Да ладно тебе, посиди еще.

С а н ы ч. Пойду.

Он встает из-за стола. Выходит.

Во двор въезжает «газель». Из нее выходят четверо молодых ребят в одинаковых комбинезонах и бейсболках. Вытаскивают из машин снаряжение для высотных работ, несколько толстых пластиковых рулонов.

Во двор входят Денис и Антон. На фасаде дома висит большая рекламная растяжка. На растяжке нарисована загорелая блондинка в шезлонге, расположившаяся в тени пальмы. Рядом стоит «Ламборджини». Все это на фоне морского заката. Крупными буквами написано: «Застрахуй эту жизнь!» и номер телефона.

А н т о н. Тебя сносить передумали!

Д е н и с. Нехватка рекламных площадей. Снесут.

А н т о н. А на фига они это тут повесили, с дороги не видно никому.

Д е н и с. Кому надо — увидят. Нам сверху видно все, ты так и знай!

А н т о н. Ничего соска, да?

Д е н и с. Телефончик запиши.

А н т о н. Чей?

Д е н и с. Запиши, запиши. Позвонишь как-нибудь, попросишь соединить с клиентским отделом. Спросишь Орлова Дениса. Поболтаем.

Денис и Антон завтракают в большой комнате. Раздается стук в дверь.

А н т о н. Стучат.

Д е н и с. Слышу. Слушай, а что несоленое все такое?

В дверь начинают долбить.

А н т о н. Я пойду гляну.

Д е н и с. Глянь. Если там дятел в погонах — не открывай.

Антон идет в коридор, смотрит в дверной глазок. Возвращается в комнату.

А н т о н. Там подруга какая-то.

Д е н и с. Здорово.

А н т о н. Открывать?

Д е н и с. Конечно.

Антон идет открывать дверь. В комнату входит Лена. Из-за ее спины выглядывает Антон.

Д е н и с. Привет.

Л е н а. Привет. (*Антону.*) Вы долго будете топтаться у меня за спиной?

Антон уходит на кухню. Закрывает за собой дверь.

Д е н и с. Проходи.

Лена садится за стол. Отодвигает от себя пустую тарелку.

Д е н и с. А ты чего в такую рань?

Л е н а. Не спится.

Д е н и с. Понятно. Есть хочешь?

Л е н а. Нет.

Д е н и с. Ясно. Не спится, не естся, не пьется. Слушай, может, ты заболела?

Л е н а. Кто это?

Д е н и с. Экскаваторщик. Хохлятско-китайский шпион. Подпольная кличка — Антон.

Л е н а. Забавно. Денис, а какой сегодня день?

Д е н и с. Рабочий.

Л е н а. Это ты заболел, Денис. Сегодня твой день рождения. Поздравляю.

Д е н и с. Спасибо. Забыл, Лен. Представляешь, забыл!

Л е н а. Представляю. И на кладбище ты, конечно, тоже не был.

Д е н и с. Собирался.

Л е н а. А девять дней было позавчера. Я тебе звонила, но телефон отключен.

Д е н и с. Схожу. Сегодня.

Л е н а. Ты возвращаться думаешь?

Д е н и с. Да.

Л е н а. Когда?

Д е н и с. Не знаю. Антоху тут одного не кину, сама понимаешь.

Л е н а. Понимаю.

Д е н и с. А как там папа? Все чахнет над златом?

Л е н а. Передает тебе привет.

Д е н и с. Спасибо. Слушай, приходи к нам сегодня, отметим.

Л е н а. А я приглашена?

Д е н и с. Да. Если тебя, конечно, ничего не смущает.

Л е н а. Я подумаю.

Лена достает из сумочки магнитный ключ, паспорт. Кладет на стол.

Л е н а. Ладно, я пошла. Не провожай, там открыто.

Лена встает и выходит из комнаты. Хлопает входная дверь.

Из кухни выходит Антон.

А н т о н. Это и есть «мы»?

Д е н и с. Догадливый.

А н т о н. С гонором подруга, да?

Д е н и с. Есть в кого.

А н т о н. В мать?

Д е н и с. Если бы. Папа у нее... умный очень. Кроме бабок своих больше не видит ничего, но хлебом не корми, дай наставить кого-нибудь на путь истинный.

А н т о н. Усек. А у нее подруги есть?

Д е н и с. Она сегодня вечером придет, сам спросишь.

А н т о н. А чё вечером?

Д е н и с. День рождения у меня сегодня, гуляем.

А н т о н. Чё, серьезно? А чё молчал-то? Поздравляю, Москва! С меня подарок.

Д е н и с. Да ладно. Ты лучше Санычу скажи, что не будет меня сегодня. И пригласи его.

А н т о н. Да понял, понял, скажу. Только он не пойдет. Что, я его не знаю?

Д е н и с. Ты скажи, а там пусть решает.

А н т о н. Скажу.

Денис с букетом гвоздик выходит из здания администрации кладбища. Сбоку двери висит табличка «Прейскурант».

Денис сидит около могильного холмика.

Д е н и с. Ба, а я твои свечи жгу. Ну те, которые у тебя в комоде лежат. Света нет — сносят вас все-таки. А пока не снесли — живу у тебя. Полы не мою — воды тоже нет, да вроде чисто пока. Товарища тут одного приютил, он бы тебе понравился — трудовая косточка, не то что некоторые. Вообще, нормально все.

Денис идет по узкой кладбищенской дорожке. Его внимание привлекают несколько тонированных микроавтобусов, возле которых толпятся строго одетые мужчины и женщины, чуть в стороне стоят оператор с камерой и девушка с микрофоном. Денис идет мимо. От толпы отходит мужчина в костюме — это «Черный». Замечает Дениса.

«Ч е р н ы й». Эй, парень!

Денис оборачивается. Подходит.

«Ч е р н ы й». Ты что тут делаешь? А, помню, помню. Бабушка, да?

Д е н и с. А у вас что случилось?

«Ч е р н ы й». Места купили с ребятами.

Д е н и с (*кивает на оператора*). А эти зачем?

«Ч е р н ы й». У меня друг конторy открыл — гробы шлепает навороченные. Герметичные, экологичные. Сегодня закопали парочку. С датчиками. Кстати, на моем месте! Через год откопают — проверят.

Д е н и с. А остальные за компанию пришли?

«Ч е р н ы й». Вроде того. Тут из префектуры, из налоговой, СЭС. Их по телефону не достанешь! А тут слетелись — эксперимент! Пойдем вискаря выпьем?

Д е н и с. Нет, спасибо. Тороплюсь.

«Ч е р н ы й». Ну, давай, торопись.

Денис уходит.

«Ч е р н ы й» (*кричит*). Как там, сортир не сперли?

Денис с пакетами в руках покупает коробку салюта.

Антон с Денисом на кухне раскладывают нарезку по тарелкам, режут овощи.

Д е н и с. Знаешь, сколько стоит выкопать одну могилу?

А н т о н. Чего?

Д е н и с. Того. Можно неплохие бабки замутить. Взять где-нибудь в области пустырь в аренду лет на сто, кинуть «объяву», ну что-то вроде: «Копка братских могил для неимущих. Недорого». Народ потянется. Купишь себе личный экскаватор.

А н т о н. А я тут при чем?

Д е н и с. А у тебя опыт.

А н т о н. А чё? У меня тетка шикарные венки делает, к ней даже из Киева приезжают.

Д е н и с. Вот! Семейный подряд устроите.

А н т о н. Люкс!

Д е н и с. Ты давай тут заканчивай, а я за шампанским в магазин сгоняю.

А н т о н. Давай!

В большой комнате накрыт стол. Антон сидит за столом, слушает плеер.

Раздается стук в дверь.

А н т о н. Открыто, Москва!

Стук повторяется. Антон встает, идет в коридор. Смотрит в глазок, открывает дверь.

На пороге стоит Михаил Ильич.

А н т о н. Ты тут чё забыл, старый?

М и х а и л И л ь и ч (*тихо*). Голова болит очень... таблетку бы мне какую.

А н т о н. Тут тебе что, аптека? Пей меньше, голова болеть не будет. Давай двигай отсюда, усек?

Антон закрывает дверь, идет в комнату, садится за стол.

В дверь стучат.

А н т о н. Ну, дед, ты достал!

Он идет в коридор, рывком распахивает дверь. На пороге стоит Лена.

А н т о н. О, привет! А я думал, что этот.

Л е н а. Здравствуйте. А «этот» спускается вниз. Денис дома?

А н т о н. Скоро должен быть. Проходи.

Лена входит. Антон закрывает дверь. Вместе они проходят в комнату.

А н т о н. Ты садись.

Л е н а. Разве мы с вами на «ты»?

А н т о н. А я на «вы» только начальство называю.

Л е н а. Оригинально.

Лена присаживается за стол. Антон садится напротив.

А н т о н. Выглядишь — люкс!

Л е н а. Спасибо. Ты тоже.

А н т о н. Давай выпьем?

Л е н а. Вот так сразу?

А н т о н. А что, за знакомство!

Л е н а. Давай все-таки дождемся Дениса.

А н т о н. Давай. А вы давно знакомы?

Л е н а. Давно. А вы?

А н т о н. А мы недавно! Ну, Москва, такую девушку прятал!

Л е н а. Если это комплимент, то довольно неуклюжий.

А н т о н. Да нет, это я так, не обижайся. Странно просто.

Л е н а. Что странно?

А н т о н. Странно, что он здесь, а не с тобой.

Л е н а. Я тоже удивляюсь.

Денис с пакетом в руках торопливо заходит в подъезд.

За накрытым столом сидят Денис, Лена и Антон.

Антон поднимает наполненный бокал.

А н т о н. С днюхой, Москва!

Л е н а. Поздравляю, Денис!

Д е н и с. Спасибо!

Они чокаются, выпивают.

Л е н а. Денис, поставь какую-нибудь музыку.

Д е н и с. По техническим причинам это невозможно. Могу спеть.

Л е н а. Не надо. Антон, а что ты слушаешь?

Д е н и с. Он учит китайский.

Л е н а. Супер! А зачем?

Д е н и с. Действительно, зачем, самурай?

А н т о н. Просто.

Д е н и с. Торговаться удобнее.

Л е н а. С кем?

Д е н и с. А он, Лен, одевается в бутике «Черкизово». Не слышала? Там персонал экзотический.

Л е н а. Забавно. А какие еще у тебя интересы?

А н т о н. Вот думаем свое дело открыть. Да, Денис?

Л е н а. С кем, с Денисом?

Д е н и с. Антох, хорош!

А н т о н. А что?

Л е н а. Любопытно. И какое дело?

Д е н и с. Самурай, молчи.

Л е н а. Говори, Антон, я разрешаю.

А н т о н. Кладбище хотим свое открыть за городом. Большое.

Л е н а. Что, прости?

А н т о н. Ну, кладбище. А чё? Знаешь, сколько сейчас стоит выкопать одну могилу? Да еще и с местами напряг.

Д е н и с. Да, самурай... тебя сегодня что, ковшом задело? Такой большой, а в сказки веришь! Вот такие фантазии бродят в умах рабоче-крестьянской молодежи, Лен!

Л е н а. Подожди ты, Денис. Антон, это, конечно, немного странно, но... Послушай, тебя надо познакомить с моим папой. Он любит все необычное.

Д е н и с. Это точно. И давайте в конце концов выпьем.

Все трое поднимают бокалы.

Лена и Денис курят.

Л е н а. Он правда тракторист?

Д е н и с. Экскаваторщик. А что, не похож?

Л е н а. Бойкий мальчик. Как ты с ним познакомился?

Д е н и с. Случайно. Ты поговори с папой, может, пристроит его куда — «водилой» или в охрану.

Л е н а. Ты лучше о себе подумай. О нас.

Д е н и с. А я думаю.

Л е н а. Что-то незаметно.

У Лены звонит телефон.

Л е н а. Алло. Да, привет, пап.

Д е н и с. Я к Антохе пойду, что-то он заскучал.

Лена кивает.

Из подъезда выходит Лена, за ней Денис с коробкой салюта и Антон с бутылкой шампанского. Все трое слегка пьяны. Денис отходит в сторону, ставит салют на землю, поджигает фитиль. Бегом возвращается к Антону и Лене.

Д е н и с. Пять. Четыре. Три. Два. Один. Пуск!

С салютом ничего не происходит.

Л е н а. Ну и?

Д е н и с. Китайский ширпотреб. Да, самурай?

А н т о н. Разберемся!

Антон подходит, вновь поджигает фитиль. Отходит в сторону. Раздается шипение, и в небе вспыхивает салют.

Антон с Денисом кричат: «Ура!» Лена хлопает в ладоши. Замечает слабый свет в окне пятого этажа.

Л е н а. Мальчики, а вы уверены, что здесь никто не живет, кроме вас?

А н т о н. А что?

Л е н а. Да вроде свет в окне.

Д е н и с. Где?

Лена указывает рукой на окна пятого этажа.

А н т о н. Точно. Бомжует кто-то.

Д е н и с. Не, не угадал. Это дед один, я его знаю.

А н т о н. Маленький, седой, да?

Д е н и с. Точно!

А н т о н. Так он заходил сегодня.

Д е н и с. И что хотел?

А н т о н. А чё они все хотят? На бутылку сшибал, наверное. Голова, говорит, болит.

Д е н и с. Слушайте, надо ему налить! За день рождения. Давайте зайдем, а?

Л е н а. Денис, прекрати. Я никуда не пойду.

Д е н и с. Почему?

Л е н а. Потому.

Д е н и с. Антоха?

А н т о н. Правда, ну его на хрен, этого деда.

Д е н и с. А я пойду. Один. Антох, дай шампанское.

А н т о н. Да хорош, Москва!

Д е н и с. Давай.

Антон отдает бутылку Денису. Денис идет к соседнему подъезду.

Л е н а. Денис!

А н т о н. Я тоже пойду поднимусь. Хрен знает, что там.

Л е н а. Как мне все это надоело. Ну пойдем, пойдем все — неизвестно зачем, неизвестно куда.

А н т о н. Москва, подожди!

В комнате нет мебели. В углу на матрасе, в застывшей позе лежит Михаил Ильич. На газете — остатки еды. Горят несколько свечей. Рядом стоят Денис, Антон и Лена.

Д е н и с. Надо «скорую» вызвать.

А н т о н. Да какую «скорую», он того. Нужно валить отсюда, Москва!

Д е н и с. А его, что, здесь оставить?

А н т о н. Нет, с собой взять. Тебе что, проблемы нужны?

Л е н а. Пойдемте, я здесь больше не могу!

Д е н и с. Лен, дай телефон.

А н т о н. Да какой телефон, Москва! Ты что, не сечешь?! Короче, я сваливаю. Вы идете?

Л е н а. Идем.

Д е н и с. Дай мне телефон и иди.

Л е н а. А ты не указывай мне, что делать, понятно! Вечно у тебя какие-то идиотские закидоны! День рождения и тот превратил черт знает во что! Зачем ты нас сюда притащил — полюбоваться на мертвого старика?

Д е н и с. Замолчи, Лен.

В комнату с фонарем и пистолетом в руках входит участковый.

У ч а с т к о в ы й. Руки в гору, молодые люди.

Около подъезда стоит «скорая» и милицейская «шестерка». Лена говорит по телефону. Антон и Денис стоят в стороне.

А н т о н. Ну что, хорошо погуляли, Москва?

Д е н и с. Будет еще время, погуляем.

А н т о н. А это у кого как! Из-за какого-то бомжары!

Д е н и с. Что ты сказал?

А н т о н. Что слышал.

Подходит участковый.

У ч а с т к о в ы й. Я тебе говорил — не таскай сюда никого? А ты тут что развел? Один без регистрации, другая истерики закатывает, третий вообще дуба дал. Что молчишь?

Д е н и с. А что мне — спеть?

У ч а с т к о в ы й. Будет надо — споешь. (*Антону.*) Ну что, лимита, отработался? Скоро домой поедешь!

Участковый хлопает Антона по плечу. Антон секунду смотрит на участкового, отталкивает его. Бежит по двору. За ним бросается участковый, догоняет, сбивает с ног. Завязывается драка.

Дверь открывается, выходят Лена и Денис.

Л е н а. И куда теперь?

Д е н и с. Домой.

Л е н а. Куда домой?

Д е н и с. Я — к себе.

Денис поворачивается и уходит. Лена смотрит ему вслед. В глазах у нее появляются слезы.

За столом сидят Денис и Саныч.

Д е н и с. Надо только все быстро решать, три дня, не больше. Они ему нападение навесить хотят.

С а н ы ч. Да где же я такие деньги возьму?

Денис достает измятую пачку купюр, кладет на стол.

Д е н и с. У меня сейчас больше нет, последние с карты снял. Ты с мужиками поговори, может, подкинут.

С а н ы ч. Да они-то подкинут, только у нас до зарплаты еще ого-го! Ладно, будем думать.

Д е н и с. Я тоже покручусь.

Саныч в кабине бульдозера. Поворачивает ключ в замке зажигания. Бульдозер с ревом заводится.

За столами сидят сотрудники, работают на компьютерах, отвечают на телефонные звонки.

Входит Денис, идет на свое рабочее место.

Молодой человек лет двадцати пяти отрывает взгляд от монитора, замечает Дениса.

М о л о д о й ч е л о в е к. Как отдохнул, Дэн?

Д е н и с. Нормально.

М о л о д о й ч е л о в е к. А чего загорел так плохо?

Д е н и с. С погодой не повезло. У тебя денег занять можно?

Из здания выходят Лена и Антон, подходят к красному «Пежо». Лена щелкает сигнализацией. Садятся в машину и уезжают.

Лена сосредоточенно смотрит на дорогу, обгоняет впереди идущие машины. Изредка кидает взгляд на сидящего рядом Антона.

А н т о н. Водишь — люкс.

Лена молчит, включает радио.

А н т о н. Так я не понял, куда мы едем?

Л е н а. Не мы, а ты. На стройку свою дорогу сможешь показать?

А н т о н. Смогу. Только мне бы помыться где.

Л е н а. Может, тебя еще в сауну отвезти и спинку потереть?

А н т о н. Да нет, обойдусь. Останови, я выйду.

Л е н а. Когда тебя из милиции вытаскивала — молчал. А что сейчас разговорился?

А н т о н. Останови машину.

Лена прибавляет громкости на магнитоле.

Антон открывает пассажирскую дверь. В салон машины врывается ветер и шум шоссе.

Л е н а. Закрой дверь, сумасшедший!

Антон не реагирует. Проносящиеся мимо машины сигналят. Лена снижает скорость, прижимается к обочине, останавливается. Антон закрывает дверь.

Л е н а. У тебя как с головой?

А н т о н. Испугалась?

Лена достает сигареты, закуривает.

А н т о н. Дай сигарету.

Л е н а. Обойдешься.

А н т о н. Испугалась.

Л е н а. За машину. Идиот несчастный!

А н т о н. А вот это мимо! Жил в московской квартире, дал московскому менту по морде, из милиции спасла московская деваха, да еще и до работы подвозит. Вот еще помыться — и будет люкс!

Л е н а. Наглость — второе счастье.

А н т о н. А тебе чё — горячей воды жалко?

Ванная комната. Антон в банном халате развешивает свои мокрые вещи на полотенцесушителе. Раздается стук в дверь.

Г о л о с Л е н ы (*из-за двери*). Ты что там застрял?

А н т о н. Заходи, открыто.

В ванную комнату входит Лена. Изумленно смотрит на Антона, на развешанные вещи.

Л е н а. Ты обалдел, Антон? Мы так не договаривались, это тебе не прачечная!

А н т о н. А что, мне грязные шмотки на себя напяливать?

Л е н а. Повесь халат на место и выметайся отсюда со всеми своими шмотками!

А н т о н. Лады.

Антон снимает с себя халат. Под ним ничего нет. Вешает халат на вешалку. Лена смотрит на Антона. Краснеет.

А н т о н. Да ладно тебе, ты что, голого мужика не видела? Или мы с Денисом сильно отличаемся?

Лена дает Антону пощечину. Он ловит ее руку, притягивает Лену к себе. Она сначала пытается его оттолкнуть, но он прижимает ее, начинает целовать. Она поддается на его ласки.

Лена и Антон лежат в постели.

А н т о н. Жалеешь?

Л е н а. Не знаю.

А н т о н. Шмотки к утру высохнут, и я уйду.

Л е н а. Давай спать.

Лена отворачивается к стене.

Дмитрий Сергеевич сидит за массивным столом, перебирает бумаги. Входит секретарша.

С е к р е т а р ш а. Дмитрий Сергеевич, к вам молодой человек.

Д м и т р и й С е р г е е в и ч. Пусть войдет.

В кабинет входит Антон.

Д м и т р и й С е р г е е в и ч. Если не ошибаюсь, Антон? Проходи, садись.

За столиком сидят Лена и ее отец. Ужинают.

Д м и т р и й С е р г е е в и ч. Ну, какие новости, рассказывай.

Л е н а. Да никаких, па.

Д м и т р и й С е р г е е в и ч. Совсем?

Л е н а. А какие должны быть?

Д м и т р и й С е р г е е в и ч. Ты молодая, у тебя каждый день должен быть наполнен тысячами новостей. Да, ко мне тут приходил этот парень, Антон. Ты знаешь, любопытный фрукт. И идейки у него

есть любопытные, есть над чем подумать.

Л е н а. Одну я уже слышала.

Д м и т р и й С е р г е е в и ч. И какую?

Л е н а. Не за столом, пап.

Д м и т р и й С е р г е е в и ч. Если я правильно понял, речь идет об оказании ритуальных услуг?

Л е н а. Ну, пап! Я же просила, не за столом.

Д м и т р и й С е р г е е в и ч. Все-все, не буду. Хотя, там есть рациональное зерно. Надо только все поточнее просчитать. Да-а, парень любопытный! И ты знаешь, даже чем-то напомнил меня.

Л е н а. Тебя?

Д м и т р и й С е р г е е в и ч. А чему ты так удивляешься? Когда я приехал в Москву, у меня, как и у него, не было ничего, кроме огромного желания жить и добиваться цели. И в нем это есть. Молодая кровь, острые зубы, я ему даже немного завидую. У него все впереди, и он далеко может пойти, понимаешь?

Л е н а. Понимаю!

Д м и т р и й С е р г е е в и ч. Вот-вот, обрати внимание.

Л е н а. Пап!

Д м и т р и й С е р г е е в и ч. А что я такого сказал? Это совет, тем более что ты сама попросила меня, чтобы я с ним встретился.

Л е н а. Пап, давай сменим тему.

Д м и т р и й С е р г е е в и ч. Как скажешь!

У Дмитрия Сергеевича звонит телефон.

Д м и т р и й С е р г е е в и ч. Извини. Алло. Да, приветствую. Есть кое-что.

Денис идет к бытовкам.

В бытовке переодевается рабочий. Входит Денис.

Д е н и с. Ты Саныча не видел?

Рабочий молча продолжает переодеваться.

Д е н и с. Саныч где?

Р а б о ч и й. Тебя кто сюда звал?

Д е н и с. Говорю, мне Саныч нужен. Я денег принес.

Р а б о ч и й. Да ну? Тогда ты адресом ошибся.

Д е н и с. Не понял.

Р а б о ч и й. Для тупых объясняю. Саныча сегодня ночью загребли — рынок разнес, людей покалечил. Теперь тюрьма ему.

Денис садится на лавку.

Р а б о ч и й. Вот так бывает! Хотел сыну помочь, да сам влип.

Д е н и с. Какому сыну?

Р а б о ч и й. Антохе, какому! Ну, ты даешь, Москва!

Денис стоит в дежурной части. Подходит милиционер.

М и л и ц и о н е р. Пойдем выйдем.

У входа стоят Денис и милиционер, курят.

М и л и ц и о н е р. Да я серьезно тебе говорю — прикатила какая-то фифа и все решили. Строго по прейскуранту.

Д е н и с. Какая фифа?

М и л и ц и о н е р. А я знаю, какая? На красном «Пежо».

Денис быстро идет по людному проспекту, на ходу набирая номер на телефоне.

В большой комнате Лена и Антон собирают вещи. У Лены звонит мобильный телефон.

Л е н а. Алло. Да, привет! Секундочку подожди.

Лена выходит из комнаты. Антон продолжает складывать вещи в сумку, смотрит телевизор. Идет выпуск криминальной хроники.

Ж у р н а л и с т. Как нам стало известно, все это произошло в минувший четверг.

Лена в ванной комнате.

Л е н а (*понижая голос.*) Да, у меня. А что ты хочешь услышать, Денис?

Антон в комнате напряженно смотрит на экран, делает звук тише.

Ж у р н а л и с т. ...и нелегально работавший на одной из многочисленных московских строек. По всей видимости, он будет депортирован на родину, где над ним и состоится суд...

Лена в ванной комнате, смотря

на себя в зеркало, продолжает говорить.

Л е н а. Я так решила. Так будет лучше всем. Какой отец, куда попал, что ты городишь? Нет, он не хочет с тобой разговаривать.

Посередине проспекта стоит Денис с прижатой к уху телефонной трубкой.

Д е н и с (*кричит*). Да это отец его, понимаешь?

Прохожие удивленно оборачиваются.

Антон в комнате стоит перед телевизором, продолжает напряженно слушать журналиста.

Ж у р н а л и с т. По непроверенной пока информации в Москве находится и его сын — Антон Глушко. Мы будем следить за...

В комнату входит Лена. Антон переключает канал.

Л е н а. Ну, ты что, заснул? У нас самолет через три часа. Собирайся.

Антон молчит, сжимает в руке пульт от телевизора.

Л е н а. Антон, да что с тобой?

Антон поворачивается к Лене.

А н т о н. Да что-то телик барахлит.

Л е н а. Он на гарантии.

А н т о н. А кто звонил?

Л е н а. Да подруга. Ты не о том думаешь, на самолет опоздаем.

А н т о н. Не опоздаем. Я готов!

На месте хрущевки стоит новый дом. У подъезда «газель», грузчики выгружают мебель.

Полупустая комната. Денис складывает в дорожную сумку продукты, сверху кладет теплый свитер, шарф.

Денис идет по перрону вдоль состава. Останавливается перед вагоном, предъявляет билеты проводнице. Заходит в вагон.

По коридору в сопровождении надзирателя идет Саныч.

Денис стоит перед маленьким зарешеченным окном. Открывается дверь, входит Саныч. Останавливается. Денис оборачивается.

Д е н и с. Здорово, Саныч! А я тебе вещи теплые привез.

ЕКАТЕРИНА НАРШИ

Двое поменьше

МАЛЕНЬКАЯ ПЬЕСА ВОСПОМИНАНИЙ

Действующие лица:

Манечка.
Ванечка.
Пятидесятый.
Жена Пятидесятого.
Маляр с круглой кистью.
Тетя Вика.
Дядя Георгий в парадной форме офицера Советской Армии (в последней сцене — в армейском ватнике без погон).
Тетя Тома в декольтированном платье.
Старуха, не говорящая по-русски.

Отсек

Тесное помещение, где едва можно развернуться вдвоем. Какие-то трубы, полки. Тихие звуки струящейся воды. Тусклое аварийное освещение.

Пятидесятый шарит в полутьме по полкам и шкафам. Где-то на стене работает корабельный динамик.

Из динамика звучит мужской голос: «Третий ракетный, задраить люки доступа, личный состав перевести в кают-компанию. Командиру прибыть в центральный. БЧ-пять продолжать работы по продуванию цистерн».

Слышно, как где-то рядом начинает работать какой-то движок, но он быстро смолкает. Снова — полная тишина, нарушаемая лишь легким постукиванием в трубах и вкрадчивым журчанием воды.

П я т и д е с я т ы й (*что-то считает*). Сорок восемь. Сорок девять... Что, кап-раз? Не судьба тебе набить морду старшине срочной службы? (*Судя по звуку, что-то наливает из бутылки.*)

М у ж с к о й г о л о с и з д и н а м и к а (*сдавленно*). Вдовкин беспокоит! БЧ-пять, кто дал команду прекратить работы?!

Слышно, как где-то далеко и в то же время очень близко женский голос выводит: «Придет серенький волчок и укусит за бочок...»

П я т и д е с я т ы й. Все. Пятьдесят, мужики. (*Поднимает стакан.*) За вас! Вода — пухом... За тебя, кап-раз. За всех вас, мужики, невернувшихся. Не чокаясь, парни, не чокаясь. (*Выпивает.*) Простите, если что.

В тесном помещении резко зажигается свет. Становится понятно, что это кухня малогабаритной квартиры, агрегат с двигателем — холодильник. Входит Жена Пятидесятого. Видит, что на маленьком кухонном столе составлены в каре сорок девять стаканов (рюмок, пиал, всего, что нашлось в доме) с водкой, причем каждая из емкостей прикрыта кусочком хлеба.

Ж е н а П я т и д е с я т о г о (*гневным шепотом*). Все собрал?!

П я т и д е с я т ы й. Все.

Ж е н а П я т и д е с я т о г о. Хватило, да? Насобирал?.. Ребенок всю ночь не спит. Захлестнула бы. Алкаш! Поганик! Полуночник!.. (*Заглянула в какую-то кастрюлю.*) Почему суп не съел? (*Открывает форточку.*) Сидишь тут в духотище.

П я т и д е с я т ы й. По шеям. Так и надо...

Ж е н а П я т и д е с я т о г о. Быстро спать. Чтобы больше не слышала.

Пятидесятый (*встает, по дороге к дивану*). Вас поняли, ложимся на курс.

Проходит мимо фотографии с изображением подводной лодки у пирса, бухается на колени и прислоняется лбом к стене.

Жена Пятидесятого. Здрассьте-приехали. Еще не хватало. Опять двадцать пять?

Пятидесятый. Опять сорок девять.

Жена Пятидесятого (*угрожающе*). Сейчас поддам!

Пятидесятый (*поднимаясь с колен*). Шесть боеголовок. Сверхдальнего радиуса действия. Пол-Атлантики замутить, пол-Америки угрохать. (*Заваливаясь на диван.*) Со мной было бы ровно пятьдесят. Но я у тебя умнее всех оказался... Вовремя напился.

Жена Пятидесятого. Это — да, это — конечно. Когда ты не вовремя напивался? И на Новый год — вовремя. И перед самым Новым годом.

Пятидесятый. Но-но-но-но... Разговорчики в строю... Вдовкин сам был не дурак выпить... Потешный был кап-раз. Маленький такой мужичишка с бороденкой и конкретный до безобразия. Сказал-сделал. Сделал-сказал: «Или я тебя, земляк, списываю на берег, или после выполнения задания Родины буду смотреть по настроению: будет хорошее — заеду по морде и возьму на корабль, будет плохое — так возьму. Выбирай...» — «Товарищ капитан первого ранга, конечно, лучше по морде, чем с родного корабля...» Вдовкин сам был не дурак накатить. Он говорил: «Подводник, который не пьет, — это кагэбэшник. А гэбэшников мы роняем за борт. Страшно не то, парень, что ты напился до зеленых соплей, а то, что ты сделал это не с разрешения командира. И за то, что ты нарушил золотое правило подводников — во всем подчиняться старшему, — я тебя сосватаю на губу. До самого нашего возвращения на базу». И сосватал. Вообще, лодки без своих не уходят. Но здесь капитан уперся рогом... Лодка ушла в автономку, а меня в хэбэшке без ремня стали возить в половине шестого утра подметать пирс. Я мету, а сам на горизонт таращусь, когда наши вернутся. Шесть месяцев прошло. Восемь... Хорошо, если расчетную глубину проскочили.

Жена Пятидесятого. Чем хорошо?

Пятидесятый. Быстрая смерть. Гидростатическое давление. Ойкнуть не успели... А то еще можно под козырек завалиться и не всплыть. И загибаться в отсеках в темноте. Пока ресурс автономности не выйдет.

Жена Пятидесятого. Страсти-мордасти... Не могу слышать весь этот идиотизм.

Пятидесятый. Почему — идиотизм?

Жена Пятидесятого. А не могли они нечаянно выпустить эти свои шесть баллистических?..

Пятидесятый (*усмехнулся*). Успокойся, мы бы здесь уже не сидели.

Жена Пятидесятого. А сигнал какой-то они могли дать? На рацию у них хватало аккумуляторов?

Пятидесятый. Ну ты даешь, мать. (*С долей снисходительности.*) Как слышите меня, прием? Беспокоит командир советской подводной лодки, капитан первого ранга Вдовкин. У меня на борту сорок девять жизней и шесть баллистических ракет. Не подсобите ли, мужики? Мы тут как раз рядом, в ваших водах... Прошли на сверхмалых оборотах тихой сапой в режиме радиомолчания.

Пауза.

Жена Пятидесятого. Всё. Больше ни слова не хочу об этом слышать... А те, кто их посылал, они что, были не в курсе? Что подводный ландшафт не изучен, что маневренность плохая, что автономность у этого дизельного поплавка ограниченная. Ничего не знали, да? Ну и куда они людей посылали?

Пятидесятый. Не ори, ребенка разбудишь.

Жена Пятидесятого. Это ты каждую ночь ребенка будишь, орешь во сне: «Продуть цистерны!» Знали или нет?

П я т и д е с я т ы й. Что ты привязалась ко мне в три часа ночи?

Ж е н а П я т и д е с я т о г о. Идиоты... Одни, что отдали приказ, другие, что выполнили...

Пятидесятый встает и начинает одеваться.

Ж е н а П я т и д е с я т о г о. Куда?

П я т и д е с я т ы й (*серьезно*). Не знаю. Куда глаза глядят. Не хочу быть с тобой под одной крышей! Парни погибли, а ты... А ты, как эта...

Ж е н а П я т и д е с я т о г о. Ну и иди. Иди-иди... Иди куда хочешь, без тебя хоть ребенок начнет нормально спать.

Пятидесятый, не успев до конца одеться, оседает, схватившись за сердце.

Ж е н а П я т и д е с я т о г о. Всё? Допился? Достукался? Сердце долбануло? (*Помогает мужу добраться до постели.*) Поганик. Алкаш. Полуночник... (*Приносит капли и стакан.*) Пей... Может, они еще и не погибли. Откуда ты знаешь?

П я т и д е с я т ы й. Если бы их взяли американцы, они бы слямзили блок «невидимка». На лодке был сверхновый узел, позволяющий идти сквозь радары. Американцы до сих пор его толком не сделали... Если бы их раздавило, была бы информация от сейсмографов. Ее тоже нет. Значит, они умерли молча... Сорок девять мужиков задохнулись в дизельном гробу.

Ж е н а П я т и д е с я т о г о. Не думай, не думай больше ни о чем!.. Всей жизни не хватит додумать то, что за стенкой этого дома происходит... Спи. Ручки под щечку... (*Погладила по щеке.*) Баю-баюшки-баю, не ложися на краю... (*Услышав какие-то звуки в спальне, уходит туда, слышен ее сердитый голос оттуда.*) Это что такое? Кто это встал? Что папа? Папа спит. Ты сейчас разбудишь папу. Полуночник, поганик... Ничего не темно. Спят бабочки-либочки.

П я т и д е с я т ы й (*шепотом*). Старуха!.. Старуха!

Ж е н а П я т и д е с я т о г о (*возвращаясь, шепотом*). Что?

П я т и д е с я т ы й. Ты у меня — во!.. А я у тебя?

Ж е н а П я т и д е с я т о г о. Ты тоже — во! Мне с тобой повезло несусветно... У тебя завтра совещание в одиннадцать. Позвонить Виктории, взять справку, что у тебя плохо с сердцем?

П я т и д е с я т ы й. Но-но-но-но! Разбудить в девять ноль-ноль.

Ж е н а П я т и д е с я т о г о. Точно? Ну смотри. (*Уходит в спальню.*) Ничего не темно. Я же тебе ночник не выключаю... Спят твои бабочки-либочки, улетели в свой домик на небе и крылышки сложили. И Манечка твоя спит. Манечка всегда хорошо кушает и хорошо спит. Поэтому из нее вырастет хорошая девочка, а из тебя что попало, будешь так плохо спать. (*Открывает шторы во всей квартире.*) Ну где темно? Везде светло уже, успокойся. Везде светло. Всюду — жизнь, всюду — свет.

Идет на кухню, хочет убрать сорок девять стаканов. Рука не поднимается... Возвращается в комнату. Садится в кресло. Кажется, засыпает.

Мгновение тишины.

Д и н а м и к (*вдруг очнувшись, тоном радостного идиота*). Доброе утро, товарищи! Поздравляем с новым трудовым днем!

Старуха, не говорящая по-русски

Городской двор с песочницей, забором, гаражами, чахлыми деревьями и т.д. Справа виден балкон и квартира, где живет Манечка, слева — балкон и квартира Ванечки. Манечка и Ванечка выходят на середину сцены и закрывают лица руками.

М а н е ч к а. Без палочки не получится!

В а н е ч к а. Надо хотя бы попробовать, тогда и узнаем, Манечкина.

М а н е ч к а. Загадывай!

В а н е ч к а. Нет, ты первая!

М а н е ч к а. Я хочу... чтобы все было по-другому, все, все... Чтобы везде было много шиколадок и жувачек...

В а н е ч к а. И кроссовок с белыми шнурками!

М а н е ч к а. И чтобы я ездила по иностранным странам... каждый год, каждый месяц!

В а н е ч к а. И чтобы можно было ходить в походы, куда захочешь. И чтобы у меня была машина, три машины! Грузовик, легковушка и... еще легковушка.

М а н е ч к а. И чтобы я стала знаменитая. И чтобы... взрослые получали зарплату... тысячу рублей, миллион рублей!!!

В а н е ч к а. Таких денег не бывает!

М а н е ч к а. Пусть будет! Хочу, чтоб было!.. И... чтобы я говорила на иностранном языке, как иностранка, и у меня были красивые туфельки... И еще... чтоб была война.

В а н е ч к а (*открывая глаза*). Зачем?

М а н е ч к а. Когда война, знаешь как интересно?! Не знаешь, и не говори! Все бегут, танки на улицах ездиют! Сейчас скучно, потому что нет войны.

В а н е ч к а (*соглашаясь, вновь закрывает глаза*). Чтоб по улицам ездили танки и чтобы я собрал много-много красивых бабочек. Всяких разных... И чтобы деньги стали другого цвета.

М а н е ч к а. Зелененькими!

В а н е ч к а. Синенькими!

М а н е ч к а. Зелененькими, Ванечкин!

Насвистывая, появляется Маляр с круглой кистью. Он собирается красить забор. Манечка и Ванечка с величайшим любопытством наблюдают за его действиями.

В а н е ч к а. Синенькими!

М а н е ч к а. Зелененькими!

В а н е ч к а. Синенько-зелененькими.

М а н е ч к а. Дурак ты, Ванечкин... (*Мечтательно.*) А я, когда вырасту, стану маляром. А ты?

В а н е ч к а. И я... Показать тебе секретик? Ты такой не видела.

М а н е ч к а. Стеклышко и фантик с золотинкой! Видела сто раз!

Разгребают участочек земли под ногами. Садятся на корточки, чтобы удобнее что-то рассмотреть.

М а н е ч к а (*зачарованно*). Во-о!! А где ты взял кругленькую?

В а н е ч к а. У деда в гараже. Зыканская?!

М а н е ч к а. Зыканская... Похожа на глазик от машины желтенький.

В а н е ч к а. А ты никому не покажешь?

М а н е ч к а. Не-а. Противному Олежечке не показывай, ладно, Ванечкин? А то он все время хочет, чтобы мы с ним играли... А ты у своего деда возьмешь патрончиков?

В а н е ч к а (*уверенно*). Конечно. Я уже знаю, где они лежат. И тогда мы подвзорвем детсад, как договаривались.

М а н е ч к а (*воодушевляясь*). Они все только улягутся спать, а мы — ба-бах! И все побегут!.. И на полдник молоко с пенкой не заставят пить.

В а н е ч к а. Зыканско! Нет, мы сначала всех спасем. А потом — подвзорвем... Рассказать тебе про кладбище?.. (*Замогильным тоном.*) Одна девочка пошла ночью на кладбище, а там все покойнички из могил повставали... а там... в черном-черном лесу стоит черный-черный гроб.

М а н е ч к а (*отвлекаясь на работу Маляра*). Ванька, смотри, он уже почти что всё!

В а н е ч к а (*несколько обиженно*). Опять не слушаешь?

М а н е ч к а (*покорно*). Слушаю.

В а н е ч к а (*явно смазав финал*). Покойничек встал из могилы и говорит: «Отдай мое сердце!» (*Думая, чем бы еще поразить воображение собеседницы.*) А мой папа раньше был подлодчик на подлодке. А скоро эта подлодка приедет к нам и папа меня покатает.

М а н е ч к а (*ей больше нравится следить за Маляром*). Не приедет. Там мост, Ванечкин.

В а н е ч к а (*уверенно*). Она поднырнет под мостом.

М а н е ч к а. Не поднырнет... Потому что мелко.

В а н е ч к а (*готовый устроить истерику*). А есть такие спицальные корабли. К ним на крышу садятся самолеты. Спицальную крышу делают!

М а н е ч к а. Если на крышу сядет самолет, она сразу разломается. Кто-то совсем заврался.

В а н е ч к а. Не заврался! Не знаешь и не говори!

Мимо проходит Старуха, не говорящая по-русски.

М а н е ч к а. Смотри! Опять Тыра-Пыра идет.

Д в о е п о м е н ь ш е (*вразнобой, в радостном предвкушении*). Здра-авствуйте, бабушка!

С т а р у х а (*вполне доброжелательно, хотя и не отрываясь от собственных мыслей*). Тэрэ-тэрэ.

Д в о е п о м е н ь ш е (*несмело выкрикивают*). Тыры-пыры! Тыры-пыры!

С т а р у х а (*растерянно обернувшись*). Тэрэ-тэрэ. (*Уходит в сторону.*)

М а н е ч к а. Она опять сказала: «Тыры-пыры»! Слышал?! Она спицально дразнится! Пойдем через забор!

Оба ненадолго исчезают, чтобы выбежать с другой стороны навстречу все той же Старухе.

М а н е ч к а (*кричит что есть мочи*). Добрый вечер, бабушка Тыра-Пыра!

С т а р у х а (*покачав головой, со вздохом*). Тэрэ-тэрэ.

В а н е ч к а (*радостно декламирует*). Тыры-пыры растопыры, тыры-пыры во все дыры!!..

С т а р у х а (*обиженно бурчит*). Тэрэ-тэрэ! Тэрэ-тэрэ!!!

Быстро уходит со двора. Вбегает тетя Вика.

Т е т я В и к а (*Ванечке и Манечке*). Ну-ка идите сюда! Идите, идите!

Двое поменьше подходят.

М а н е ч к а. Мамочка, а он говорит, что есть такие спицальные корабли с такой спицальной крышей...

Т е т я В и к а. Вам сколько раз говорить, чтобы вы ее не дразнили?

В а н е ч к а (*искренне*). Кого? А мы никого не дразнили, тетя Вика.

Т е т я В и к а. А кто только что кричал: «Тыры-пыры растопыры»?

М а н е ч к а. Мама! Она сама первая начала! Мы ей сказали: «Здравствуйте, бабушка», а она ка-ак закричит: «Тыры-пыры».

В а н е ч к а. Тетя Вика, она первая начала! Она — первая!

Маляр обернулся на эти истошные крики.

Квартира Манечки. Тетя Вика лежит на диване, занятая чтением журнала «Новый мир». Входит зареванная Манечка.

Т е т я В и к а (*не прерывая чтения*). Коленки?.. С забора свалилась?

М а н е ч к а. Она сделала, как сказала. Мама, она...

Т е т я В и к а. Кто?

М а н е ч к а. Наша бабушка.

Т е т я В и к а (*достаточно равнодушно*). И что? Что она сделала? Да не вой же ты.

М а н е ч к а. Она сказала правду, мамочка. Когда взрослые говорят, что придет серенький волчок и бабай, никто же на самом деле не приходит. И Дедушка Мороз — это воспитательница с бородой. А она сказала, что умрет, и умерла.

Т е т я В и к а (*прослушав половину*). Что сказала?

М а н е ч к а (*заливаясь слезами*). Сказала, что умрет, и умерла.

Т е т я В и к а (*вставая с дивана, начинает совершать странные действия, например, открывает шкаф с одеждой*). Что?! Где?! Кто тебе это сказал?! Кто сказал?

М а н е ч к а. Я сама видела. Ее уже унесли, мамочка.

Т е т я В и к а (*холодея*). Куда?

М а н е ч к а (*показывает рукой*). Туда... Я сказала, что хочу взять бусы поиграть, а она говорит, вот умру — заберешь насовсем. Она сказала, что когда-нибудь ее положат в гробик и понесут. И все будут плакать. Я думала, что неправда, как про бабая. А сейчас, мамочка, на улице всё, как она сказала. Гроб, и плачут. (*Горестно.*) Сказала, что умрет, — и умерла.

Т е т я В и к а. О господи!.. Это в соседнем доме пожилая женщина умерла.

М а н е ч к а (*максимально убедительно*). Бабушка про себя говорила!

Т е т я В и к а. Это другая женщина!!!

М а н е ч к а. Она — тоже?

Т е т я В и к а. Что — тоже?

М а н е ч к а. Как бабушка? Сказала, что умрет?

Т е т я В и к а. Все люди смертны! Все умирают.

М а н е ч к а. Почему?

Т е т я В и к а. Потому что!..

М а н е ч к а (*обескураженно*). Смертны. Все. Потому что.

Т е т я В и к а. О господи! (*Нервно набирает номер телефона.*) Мама! Мама! Мамочка, это ты?.. Как ты себя чувствуешь?.. Ты знаешь, что твоя любимая внучка учудила? Она говорит, что тебя уже понесли. Вдоль по улице. В последний путь.

М а н е ч к а (*вырывая телефонную трубку*). Бабушка! Бабушка! Ты меня обманула?! Как про бабая?! Какая ты молодец! А я уже не плачу!

Т е т я В и к а (*забирая трубку, Манечке*). Встань в угол и подумай хорошенечко.

М а н е ч к а. О чем?

Т е т я В и к а. Обо всем!

М а н е ч к а. Что все бабушки умрут?

Т е т я В и к а. И дедушки тоже.

М а н е ч к а (*из угла*). Смертны. Потому что. А кто это придумал, чтобы было так неправильно?

Т е т я В и к а (*по телефону*). Мама, ну зачем ты ее нервируешь? Ну говори с ней о чем-нибудь более приятном, я тебя умоляю. Она же все запоминает, это же невозможный ребенок. Ну о музыке с ней говори. Можешь сделать из нее великого музыканта, раз она на деда похожа, я не возражаю. Был один капельмейстер, пусть будет еще одна солистка. Краса любимого села... (*Манечке.*) Хочешь быть великой музыканткой?

М а н е ч к а (*с готовностью*). Тогда бабушка не умрет?

Т е т я В и к а. Заклинило... (*По телефону.*) Нормально. Сегодня должен подойти... Что значит «не тяни»? Я не тяну, я думаю... Мама, тебе не терпится рассказать твоим подругам, что Вика вышла замуж и теперь будет как за каменной стеной?.. Ну а что ты каждый день о нем спрашиваешь?.. Ну ладно, пока, мамочка. Завтра загляну. Целую, родная. (*Кладет трубку.*)

М а н е ч к а. А я знаю, про кого вы говорили. Кто должен подойти.

Т е т я В и к а. Ты довертишься, красавица.

М а н е ч к а. Про рыжего дядю Борю. Он придет, и я пойду на улицу.

Т е т я В и к а. Размечталась.

М а н е ч к а. Он опять принесет три большие коробки конфет и скажет: «Иди на улицу, угощай всех ребят и гуляй как можно дольше».

Т е т я В и к а. Это он так сказал?

М а н е ч к а. Сказал: «Иди гуляй...» Мамочка, а зачем нам следующий папа — рыжий. Мы же не рыжие с тобой, все будут знать, что он нам неродной.

Т е т я В и к а. Что еще за «следующий папа»?

М а н е ч к а. Ну у меня же есть один папа — мой, который уехал в другой город. А еще один — значит, следующий.

Т е т я В и к а. Ты стоишь в углу и стой себе, тебя не спрашивают.

Пауза, в течение которой тетя Вика успевает прочесть страницу текста журнала «Новый мир».

М а н е ч к а. А дядя Боря не любит книжки.

Т е т я В и к а. Почему?

М а н е ч к а. Я его спросила, почему он книжки с картинками не приносит, а только конфеты и всякое такое. А он говорит, что книжки нельзя съесть.

Т е т я В и к а. Так и сказал?..

М а н е ч к а. Мамочка, он рыжий-прерыжий.

Т е т я В и к а. Ладно, отбой детской тревоги. Угроза следующего папы отменяется. Больше ты его не увидишь.

М а н е ч к а. Правда?

Т е т я В и к а. Слушай, ты, плакальщица с чужих похорон. Я тебя когда-нибудь обманывала?

М а н е ч к а (*серьезно*). Один раз.

Т е т я В и к а. Это когда же?

М а н е ч к а. Ты сказала «про смертны», что всех унесут. Но мы же с Ванькой никогда не умрем.

Т е т я В и к а. Да, я погорячилась, вы с Ванькой — никогда! Конечно. Этого не может быть.

Луна, похожая на апельсин

Дядя Георгий и Двое поменьше сидят во дворе. Дядя Георгий что-то рисует в толстенном альбоме.

М а н е ч к а (*дяде Георгию*). А ты долго учился на боевого военного солдата?

Д я д я Г е о р г и й. Долго.

М а н е ч к а. А вам там рассказывали про спицальные корабли?

В а н е ч к а (*с затаенной надеждой*). Со спицальной крышей, чтобы самолеты могли садиться?!

Д я д я Г е о р г и й. Авианесущие крейсеры? Есть такие. Для базирования самолетов с вертикальным взлетом. (*Показывает рукой, что это — «вертикальный взлет».*)

В а н е ч к а (*торжествующе*). Ну и вот!

М а н е ч к а. А... подлодка под нашим мостом поднырнет или не поднырнет?

Д я д я Г е о р г и й. Под нашим? Вряд ли.

М а н е ч к а. Ну и вот! Потому что мелко!

Д я д я Г е о р г и й. Она останется в глубоководной гавани, а сюда вышлет быстроходный катер.

В а н е ч к а. На воздушной подушке! У-у-у-у-у! (*С удовольствием уподобляясь катеру.*) А если подлодка пульнет, она до нас дострельнет?

Д я д я Г е о р г и й. Конечно.

В а н е ч к а. А до Америки?

Д я д я Г е о р г и й. Естественно.

В а н е ч к а. Здорово!

М а н е ч к а (*дяде Георгию*). А почему ты приехал не на танке?

Д я д я Г е о р г и й. Ну... на танке неудобно везти апельсины.

М а н е ч к а. На машине лучше, да? А у тебя есть свой танк?

Д я д я Г е о р г и й. Свой? Личный? Нет, Маня.

М а н е ч к а. Совсем-совсем? А малюсенький?

Д я д я Г е о р г и й. Я же начштаба. Мне не положено. Но зато у меня в подчинении много других подразделений.

М а н е ч к а. А тебя ефрейтор старше?

Д я д я Г е о р г и й. Нет.

М а н е ч к а. А старший сержант?

Д я д я Г е о р г и й. Нет, Маня.

М а н е ч к а. А... у старшего сержанта бывает свой танк?

Д я д я Г е о р г и й. Бывает. Один на весь экипаж.

М а н е ч к а. А почему у них есть, а у тебя нет?.. Тебе скучно?

Д я д я Г е о р г и й. Без танка? Да, временами.

В а н е ч к а (*заглядывая в альбом*). Это кошка или собака?

Д я д я Г е о р г и й. Я сам не понял. Пусть это будет пони.

М а н е ч к а (*глянув в альбом*). Это кенгуру... У кенгуру кругленький животик, а внутри сидят кенгурята. А когда им надо, они вылезают. И прыгают. С одной елочки на другую.

Появляется тетя Тома в декольтированном платье, в туфлях на высоких каблуках, с двумя стаканами, бутылкой и миской салата.

Т е т я Т о м а (*Ванечке*). Ванюшка, какой у тебя альбомчик красивый! Это кто тебе подарил?! (*Дяде Георгию.*) Ну ты что? Там уже по четвертой разливают... А мы — тут, если хочешь... Какой ты весь чистенький! Господин офицер. Всегда — с иголочки. Не то что все ваши — вечно ужратые в кабаке... Я, между прочим, и вилки захватила. К вам обращаюсь, господин майор.

В а н е ч к а (*протестующе*). Он еще не все нарисовал!!! Еще надо самолет со звездочками!

Д я д я Г е о р г и й (*выполняя заказ*). А над мирно пасущимися в еловом лесу кенгурятами гордо реет советский МиГ.

Т е т я Т о м а (*Ванечке*). Ишь ты какой жадный! Но потом-то вы его отпустите?..

В а н е ч к а. Нет! Он — наш!

Т е т я Т о м а (*дяде Георгию*). Тебе, что, с детьми интереснее, чем в компании?

Д я д я Г е о р г и й. Там... пахнет луком.

Т е т я Т о м а. Ну правильно, это же салат «зимний»! В него кладут лук, не знал, что ли? Ну даешь... Давай хряпнем. Штрафную! Не кочевряжься! Через полчаса они вообще все будут расписные... Можно ко мне поехать. Я тебе приготовлю что-нибудь. Без лука... Какой ты весь чистенький! Тебе и жена-то не нужна!.. Тридцатилетний майор на полковничьей должности. Хорошо идешь! Ладно, давай за твои погоны. За твой маршальский жезл.

Д я д я Г е о р г и й. Я не хочу, спасибо.

М а н е ч к а. Тетя Тома, вы же ему мешаете рисовать!!!

Т е т я Т о м а. Молчу! Как рыба об лед... Говорят, что из-за этого химкомбината больные дети будут рождаться. С астмой и плохим зрением. И у всех дальтонизм будет развиваться. Наши говорят... А про тебя, Жор, в городке говорят, что ты странный.

Д я д я Г е о р г и й. Почему?

Т е т я Т о м а. Рассказывают, что ты говоришь-говоришь с человеком, а потом вдруг отойдешь к окну, стоишь смо-отришь куда-то вдаль. Правда? А то возьмешь роту солдат и пошлешь в детский сад. Карусели красить.

Д я д я Г е о р г и й. Не все же им пыль на плацу выбивать... Знаешь, у Евгения Евтушенко есть стихотворение «Могила ребенка». О том, что каждый из нас — могила ребенка, которым он когда-то был. Надо торопиться что-то успеть сделать для живых.

Т е т я Т о м а. Стихи читаешь. Водку не глушишь. Коньяк — все из рюмочек. Жора, может, ты шпион английский? (*Нетерпеливо.*) Ну пошли, хватит. Не смешно, Жора.

Д я д я Г е о р г и й. Можно я с ними? Я им обещал погулять.

В а н е ч к а. Под деревьями!

Т е т я Т о м а (*раздражаясь*). Ну не дури! Кто так делает?! Любишь ты детей? Женись, нарожай хоть батальон и возись, сколько влезет! Что ты к чужим-то липнешь?

Д я д я Г е о р г и й. С чужими безопаснее, Тома. Из своих еще неизвестно что вырастет. Риск колоссальный.

Т е т я Т о м а. Вот так, да? Жора, а ты вообще-то — нормальный? Ты сам-то как думаешь? В тридцать лет с детьми играть? А то, гляди, до маршала не дослужишься!

В а н е ч к а (*глядя в альбом*). А теперь — травку и бабочек с птичками.

Т е т я Т о м а. Свиристелок нарисуй. Побольше... (*Как бы шутя.*) Ванечка, а куда он вас звал гулять? В кустики? А он тебя трогал за какие-нибудь места? Трусики с тебя снимал? (*Манечке.*) А с тебя?

М а н е ч к а (*готовая разреветься*). Не-ет!

Т е т я Т о м а (*как бы грозя пальчиком*). Нехорошо взрослым неправду говорить.

Д я д я Г е о р г и й (*укоризненно*). Тома!

Т е т я Т о м а. Ну Тома я, Тома. Ума нет, сижу дома... Я-то шутя, а кто-то и всерьез. Дыма без огня, Жор, не бывает. Гляди, не дослужишься до маршала... Не такой ты, Георгий. Не такой, как все... Не-та-кой... (*Резко развернулась на каблуках.*) А я — как все, с соседней улицы. Ну ладно. Пошла.

В а н е ч к а (*ни с того ни с сего*). Дед Пихто!!!

Т е т я Т о м а. Кто — дед Пихто, Ванечка?

В а н е ч к а. Альбомчик подарил — дед Пихто!!!

Д я д я Г е о р г и й (*помолчав, тете Томе*). Ну наливай. (*Двое взрослых молча выпивают и закусывают.*) Я недавно попробовал шампанское с маринованными огурцами... Вкусно.

М а н е ч к а. А меня скоро на скрипке отдадут играть... (*Глядя в небо.*) Луна походит на апельсин. Правда же?.. (*Дяде Георгию.*) А ты в следующий раз все-таки приезжай на танке.

Двое поменьше и велосипед

Из открытого балкона Манечкиной квартиры слышны звуки терзаемой скрипки. Под балконом появляется Ванечка с велосипедом.

В а н е ч к а. Маня-а! Мань! Выйди! (*Появившейся на балконе Манечке.*) Тебе долго еще?

М а н е ч к а. А что?

В а н е ч к а. Погнали куда-нибудь? На велике. Сядешь на раму.

М а н е ч к а. Ну счас! Завалиться обоим?.. Ну ладно, подожди, счас. (*Выбегает, захватив с собой пару бутербродов.*)

Оба начинают жевать.

В а н е ч к а. Не бойся. У меня руки сильные. Я пятьдесят раз отжимаюсь.

М а н е ч к а (*недоверчиво*). Сикока-сикока?

В а н е ч к а (*с достоинством*). От скамейки — пятьдесят. От пола — двадцать пять.

М а н е ч к а. От скамейки и я — пятьдесят.

В а н е ч к а. Погнали на Мертвое озеро?

М а н е ч к а. Что я там не видела?.. Кому-то попу нахлещут, что был на Мертвом озере без спросу.

В а н е ч к а. А кому-то надо заниматься с утра до вечера.

М а н е ч к а. Я могу сказать, что была в библиотеке, в музыкальном отделе.

В а н е ч к а. А я могу сказать, что был у бабушки. Погнали?!

М а н е ч к а. А ты все еще на подростковом рассекаешь? Пора на взрослик переходить... А я, наверное, скоро уеду.

В а н е ч к а. Куда?

М а н е ч к а. В спецшколу при консерватории.

В а н е ч к а. А где жить будешь?

М а н е ч к а. В интернате. Или с отцом.

Пауза.

В а н е ч к а. Давай скажем, что были у бабушек. Моя бабушка будет думать, что мы были у твоей бабушки, а твоя — что у моей... Целый день в распоряжении. Свобода!

М а н е ч к а (*усаживаясь на велосипед*). Взрослая жизнь — это когда спиной чувствуешь тепло другого человека и это происходит не в автобусе!

В квартире, где живет Манечка, тетя Вика разговаривает по телефону. Двое поменьше сидят за столом в другой комнате.

Тетя Вика (*по телефону*). Твой Ванька у нас... (*Ванечке и Манечке.*) Чем занимаетесь?

Манечка (*делая серьезное лицо*). Читаем биологию.

Тетя Вика. По-моему, они балдеют у телика, как они это любят делать. А ты не видела? Выключают звук, кто-нибудь один встает возле телевизора и корчит рожи. Особенно им нравятся оперные певцы и пианисты, программу «Время» они тоже уважают... Ваня, ты у бабушки был? Мама спрашивает.

Ванечка. Был, естественно.

Тетя Вика. Уверяет, что был... (*Ванечке.*) Ты не планируешь появиться дома? Мама спрашивает.

Ванечка. Угу. В ближайшем будущем.

Тетя Вика. Да пусть сидят. Все равно дождь на улице. Опять какой-то агрегат мастерят... для выращивания лимонов в условиях вечной мерзлоты.

Манечка (*укоризненно*). Мы альбом с бабочками изучаем.

Тетя Вика. Зачем?

Ванечка. Так. Интересно.

Тетя Вика (*по телефону*). Сидят мокрые, как мыши. Не могу понять, почему у Ваньки на велосипеде болотная тина. Ваня, она что, с неба под колеса падала?.. А ты знаешь, что они до часу ночи фонариком пересвечиваются? В окно. Сидя на подоконнике. Спать не загонишь... (*Меняя тему разговора.*) Письмо от Тамарки пришло. Пишет — Жора пьет, как слепая лошадь. Очередное звание задержали. Как-то все не очень у них... Ну пока. Давай. Ага. (*Кладет трубку.*) Манюня, ты хомяка своего покормила?

Манечка. Начинается! Знаешь же, что покормила.

Тетя Вика. Уж и спросить нельзя... Мусор вынесла?

Манечка. Вынесла. Посуду вымыла, уроки сделала.

Тетя Вика (*немного огорченная тоном дочери*). Вот вырастешь большая лыха, будет тебе не хватать материнских нотаций и нравоучений. Вот увидишь.

Манечка. Ну уж!.. Кто-то совсем, извините, заврался...

Откуда-то доносится звук работающего телевизора: «Го-о-о-о-о-ол!!! За четыре минуты сорок девять секунд до конца этой исторической встречи с подачи Бориса Михайлова Валерий Харламов увеличивает разрыв в счете! Это значит, что прославленным канадским профессионалам так и не удастся доказать свое преимущество перед советским хоккеем!»

Квартира тети Вики. В ней — тетя Вика и повзрослевшая Манечка. Телевизор работает, но звук выключен.

Манечка (*глядя в окно*). У Ваньки свет горит.

Тетя Вика. Да, он сюда переехал. После смерти отца... Мог бы еще жить да жить. Сердечная недостаточность на фоне алкогольной интоксикации... Ванечка вокруг могилы ограду сделал из корабельных поручней...

Манечка (*что-то ищет в столе*). Ванька пьет столько же, сколько отец?

Тетя Вика (*пожала плечами*). Пьет... У него ребенок все время болеет. Странные приступы удушья. Всех врачей объездили... Ванька психует, старается поменьше бывать дома. Часто уезжает.

Манечка. Куда?

Тетя Вика. В горы, в тайгу. Заберется куда-нибудь и торчит по два месяца...

Манечка. Зачем?

Тетя Вика. Спроси у него...

Манечка (*кладет на стол какую-то аккуратненькую пачку*). Это тебе.

Тетя Вика. Что это?

Манечка. Доллары, мама.

Тетя Вика (*берет в руки*). Какие страшненькие. Зелененькие... (*Брезгливо перебирает купюры.*) На туалетную бумагу похожи.

М а н е ч к а. Ну да, весь мир утерли... Мама, поедем со мной! Что ты здесь одна?

Т е т я В и к а. А там? Не одна?.. Буду ходить, как старуха эстонка, которую вы с Ванькой в детстве гоняли.

М а н е ч к а. Какая?

Т е т я В и к а. Из соседнего дома... Их сослали сюда после войны. Она осталась ухаживать за могилой сына. Может быть, у нее никого не было, я не знаю. Красивая была женщина, яркая. Раньше. В мое детство. При вас она уже в кацавеечке ходила... Под старость лет она забыла те восемь слов, которые знала по-русски, и стала говорить только на родном языке. К этому все быстро привыкли, никто к ней не приставал. На булку хлеба она приносила ровно двадцать две копейки, а больше ей говорить особенно было не о чем... Днем она выходила во двор посидеть на скамеечке. На солнышке. И тут появлялись вы с Ванькой. Вы с ней здоровались, а она отвечала по-эстонски: «Тэрэ-тэрэ». Вам казалось, что она вас дразнит и говорит: «Тыры-пыры». Вы начинали носиться вокруг нее как сумасшедшие. Она пыталась уйти куда-нибудь, но от вас разве скроешься?.. До слез ее доведете, она стоит у забора, плачет. И не может сказать ни одного слова по-русски. И мы по-эстонски тоже ни бельмеса, естественно... Знаешь, она до сих пор жива. Может быть, она решила не умирать из принципа или ждет, пока все человечество выучит эстонский?.. Не поеду я никуда. Что я там буду делать без языка? Я уж здесь... Что ты ищешь?

М а н е ч к а. Фонарик. Уже нашла. Как странно, что все мои вещи лежат на тех же местах. Как будто я вчера уехала...

Т е т я В и к а. Ты просто забыла: уезжая, ты приказала ничего не трогать. Я и не трогала... Знаешь, у кого Ванька товар берет? У дяди Бори. Ты помнишь дядю Борю?

М а н е ч к а. Рыжий.

Т е т я В и к а. Он уже сто лет не рыжий, а лысый... У него две судимости за хозяйственную деятельность, четыре жены, несколько фирм. Сейчас у него — большой торговый дом.

М а н е ч к а. Чувствуется, он не избегал жизненных коллизий... Вы... общаетесь?

Т е т я В и к а. Он мне не нужен был даже молодым, рыжим и гонимым. Зачем он мне теперь с его лысиной и торговым домом?

М а н е ч к а. Мама, купи себе черкеску. Ты — маленький, но гордый народ... Извини, что я не смогла приехать на похороны... У меня было турне...

Т е т я В и к а (*тихо*). Я понимаю.

М а н е ч к а. Мама! Я могла приехать. Но я... не захотела все это видеть. Гроб, плач. Мне все еще кажется, что она где-то есть. Я иногда вижу, как она приходит на концерты. Садится у прохода. Я краем глаза вижу ее волосы, очки... Она никогда не остается на аплодисменты. Я смотрю в зал и не нахожу ее. Но во время игры я чувствую ее присутствие. Так слушать может только она... (*Глянув на телевизор.*)

Т е т я В и к а. Ты не очень хотела ехать в спецшколу. Так, серединка на половинку. Я боялась, что, если оставить тебя здесь, ты выскочишь за Ваньку и будешь учительницей пения с тремя детьми и капустой на даче... Почему ты не ужинаешь?

М а н е ч к а (*смеется*). Я разучилась есть... Те деньги, что ты высылала, прожирались всей комнатой за три дня, а потом начиналось время галлюцинаций. Я придумывала себе, что спинка минтая — это форель, столовская котлета — вкусный лангет, черный хлеб — пирожное «Наполеон». Сейчас я иногда заказываю ужин и почти не притрагиваюсь к нему. Не хочу. Думала — что-то с желудком. Желудок в норме. Просто я сыта галлюцинациями моего детства... А помнишь, как Ванька пришел на концерт в музыкалку с букетом астр и захлопал в перерыве между частями скрипичной сонаты? Понял, что опозорился, бросил цветы и удрал. (*Глянув на телевизор.*) У тебя цветопередача в телевизоре разбалансирована.

Тетя Вика. Да? Я не замечаю... Террориста показывают. Пытался захватить детский сад. Жалкий какой-то. С хроническим насморком... Спать стала плохо. Раньше возьмешь недочитанную повесть в «Новом мире». Буквы — маленькие. Через пять минут — дыхание ровное, пульс нормальный... Журналы стали приходить с опозданием. У вас — как? Лучше?

Манечка. «Континент» как-то попадался на глаза.

Тетя Вика. Будь другом, снаряди мне посылочку толстых журналов.

Манечка. Конечно, мама.

Тетя Вика. Может, сон нормализуется.

Манечка (*гасит свет в комнате и мигает в окно фонариком*). Увидит или нет?

В ответ в Ванечкином окне тоже мигает свет.

Манечка (*смеется*). Обалдеть!

Выбегает из квартиры во двор. Через какое-то время там же появляется и Ванечка.

Во дворе, прислонившись спиной к забору, молча сидит бомж в армейском ватнике без погон. На лице его написана та безучастность и затаенная гордыня, какие часто бывают на лицах людей офицерского звания. Манечка и Ванечка не замечают его.

Ванечка. Привет...

Манечка. Здравствуй!

Ванечка. Ты надолго?

Манечка. На один день.

Ванечка. Всего? После четырнадцати лет?

Манечка. Что поделаешь. Такова селяви.

Ванечка. Ну и где ты теперь?

Манечка. В Мюнхене.

Ванечка. Да-а?.. Ну и как тебе Мюнхен?

Манечка. Я там почти не бываю. Гастрольный календарь расписан на два года вперед, по всему миру. Послезавтра — в Бельгию, потом — в Рио-де-Жанейро... Это твоя машина возле дома стоит?

Ванечка (*буднично*). Да... Все четыре колеса — ведущие. Есть еще микроавтобус и «Вольво». Все на фирму записано.

Манечка. Чем ты занимаешься? Универ закончил?

Ванечка. Биофак.

Манечка. И чем занимаешься? К биологии-то какое-нибудь отношение имеешь?

Ванечка. А как же?.. Граблю родную фауну... Бабочек ловлю.

Манечка. Серьезно?

Ванечка. Особенно ценятся виды из Красной книги. Исчезающие.

Манечка. Ты что, с сачком на лужайке бегаешь?

Ванечка. Зачем? Они сами. Расставляешь светильники в безлунную ночь и... ложишься спать. Они думают, что это луна, и летят на свет. Через пару часов выбрасываешь генетический мусор, оставляешь то, что можно продать... Если повезет, — некоторые виды доходят до тридцати тысяч баксов за экземпляр. Если крылья не обгорят. Если все сделать правильно... Есть два нелегальных рынка сбыта для коллекционеров — западный и японский. Можно купить все что угодно. Всю Красную книгу.

Манечка. Красивые?

Ванечка. Я их уже не воспринимаю как красивые. Коллекционные — не коллекционные. Деньги пустил на торговую фирму. Табак, продукты питания. Сам не работаю. Деньги за меня работают.

Манечка (*смеется*). Ванька! Ты — рантье?

Ванечка. А ты?.. Я недавно залез в Интернет, дай, думаю, наберу твое имя и фамилию. Набрал. Пришло сорок листов текста. Со всего мира. На всех языках.

Манечка. А-а, это, наверное, с фестиваля Шостаковича, я там играла в первом отделении. Это довольно престижно.

В а н е ч к а. Я понял. И снимки тоже пришли. Но везде — скрипка заслоняет пол-лица... Ты замужем?

М а н е ч к а. Почти.

В а н е ч к а. Немец?

М а н е ч к а. Австриец...

Помолчали.

В а н е ч к а (*завершая неловкую паузу*). Ну, давай, звони. (*Но номер телефона не оставляет.*)

М а н е ч к а. И ты звони. (*Тоже не оставляет номер.*) И стоим как дураки.

В а н е ч к а. Пока.

М а н е ч к а. Пока.

Остаются на месте.

М а н е ч к а. А что с тем мальчишкой... сопливым? С нами в детский сад ходил. Белобрысый... Сын горбатой почтальонши... Я ему еще пинка хотела дать...

В а н е ч к а. Который ходил за тобой хвостом и ныл? Не знаю, я его не вижу... А-а, он в тюрьме, кто-то говорил. В колонию попал. Давно. Лет десять назад. Больше не возвращался.

М а н е ч к а. А его мать?

В а н е ч к а. Не знаю. Не вижу. Умерла, наверное.

М а н е ч к а. Странно... А кто же посылает ему передачи?.. А за что я его третировала?

В а н е ч к а. Он всегда отвечал невпопад и ходил за тобой, как хвост. И не знал ни одного слова по-английски.

На сцену выходит Маляр с круглой кистью и ведром краски.

М а л я р (*прежде чем начать красить забор, читает надписи на нем без всякого выражения*). «Дембель-восемьдесят четыре. Сэ-пэ-тэ-у-пятьдесят. Ванька — дурак. Маня, я люблю тебя».

Взмахивает кистью и начинает энергично красить забор.

Из чьего-то открытого окна доносятся звуки работающего телевизора: «Принимаются все возможные меры, чтобы избежать кровопролития, однако, по сообщениям наших корреспондентов, танки уже на улицах города».

М а н е ч к а. А как его звали?

В а н е ч к а. Кого?

М а н е ч к а. Сопливого сына горбатой почтальонши.

В а н е ч к а. Не помню...

М а н е ч к а. И я не помню.

В а н е ч к а. Рассосался парень. Бесследно.

М а н е ч к а. А что это за грандиозная стройка у Мертвого озера?

В а н е ч к а (*равнодушно*). А, это я строю новое казино.

М а н е ч к а. Казино? Какое казино? С ума сошел?

В а н е ч к а. Казино «У Мертвого озера». Место хорошее, тихое. Недорого досталось. Хочешь, по стенам развесим твои автографы?.. Шучу. Там будут складские помещения.

М а н е ч к а. У твоего окна стоит какая-то женщина.

В а н е ч к а. Не обращай внимания. Это жена...

М а н е ч к а. Она что-то показывает. Она хочет, чтобы ты оглянулся... А где у вас стоит детская кровать?

В а н е ч к а. Там же, где и раньше, где моя стояла, возле кладовки.

М а н е ч к а. Где мы прыгали с шифоньера с зонтиком?..

В а н е ч к а. Я недавно видел лодку с фотографии отца, помнишь, в комнате висела?

М а н е ч к а. Где? По телевизору?

В а н е ч к а. В жизни. Поехал на атлантические острова пузо погреть, а ее там как раз доставали. Местные жители жутко возмущались, что у них с самого Карибского кризиса под боком валялась дохлая советская лодка с ядерным боекомплектом... Потом эта лодка вошла в моду. Стали выпускать футболки

и значки. Даже мюзикл поставили: «Смерть в пучине». Специально хореографа приглашали из ансамбля песни и пляски. «Яблочко» ставить. Капитан пел: «А ю крэзи, а ю крэзи?» Штурман отвечал: «Ес ай эм» ...Весь экипаж умер от асфиксии.

Помолчали.

М а н е ч к а. А ты помнишь, мы в детстве играли в «закрой глаза»? Вот на этом месте.

В а н е ч к а. Закрой глаза, мир и переменится... Я помню, что я просил кроссовки с белыми шнурками.

М а н е ч к а (*смеется*). А я — жвачку! Много конфет и жвачки!.. (*Перестав смеяться.*) Чего бы еще попросить? (*Оба закрывают глаза руками.*) Чего попросить?.. Концерт в Карнеги-холл?.. Увеличить количество оргазмов?

В а н е ч к а. Две тыщи метров складского помещения?

М а н е ч к а. Неужели нам больше не о чем просить, кроме этой ерунды?

В а н е ч к а. Неужели нам больше не о чем просить, кроме этой ерунды?.. Знаешь, их иногда так жалко, летят на белый диск, думая, что они летят куда-то к небесам. Крыльями дергают. Дергаются до последнего. И все напрасно.

М а н е ч к а (*снова посмотрев на женщину в окне*). Послушай, она что-то тебе показывает. Посмотри на нее.

В а н е ч к а (*продолжая стоять с закрытыми глазами*). Она показывает, что у ребенка опять приступ удушья... Ну что, забуримся в кабак?

М а н е ч к а. Это все, что ты мне можешь сказать?

В а н е ч к а. А что ты хочешь, чтобы я тебе сказал? Приземлилась в Германии, обзавелась бойфрендом. Я за тебя спокоен... Когда тебя провожали в порт, я посадил в спичечный коробок капустницу для тебя. А потом осенью наткнулся на коробок на подоконнике. Открыл и понял, что она все лето провела в тюрьме... Ты забыла коробок.

Оба продолжают стоять с закрытыми глазами.

М а н е ч к а. Я хочу... чтобы все было по-другому...

В а н е ч к а. Я хочу... чтобы все было по-другому...

М а л я р (*закончив покраску, бомжу*). Да прислоняйся, не бойся. Она все равно — серая. Дожили. С горем пополам выдали, и та — серая, едрена-матрена. Не краска — слезы... (*Продолжая какой-то рассказ.*) Я у нее спрашиваю: «Какого цвета небо?» Она говорит: «Серое». «А еще?» Она говорит: «Грязно-серое». Я говорю: «Доченька, оно же розовое утром и синенькое в обед». Она говорит: «Ты чё , папа, дурак, что ли?» Они думают — мы молчать будем в тряпочку. Как всегда. Я уже писал — и президенту, и правительству, и всем. И в Объединенные нации. Ведь это же так не должно быть, елки! Раньше ведь как? Четыре раза в год, точно по графику. Весной — зеленую, летом — красную, осенью — желтую, а зимой — голубую. А щас — одну серую, и то — не по графику. Ну так, елки, можно жить? Ведь жизнь-то одна. Они чё там думают?.. Ну я понимаю, наверху им, конечно, финской краской траву покрасят и на окна пленку цветную натянут, чтобы небо голубым казалось. Ну а наши-то чё молчат? Я им говорю: «Надо чё-то делать», а они лыбятся в ответ. А один придурок вообще говорит: «К врачу обратитесь». Понимаешь?.. Вот ты раньше ходил в зеленом кителе, пил красное вино. А щас? Все бесцветное. Сидишь в сером ватнике, бесцветную бутылку в кармане тыришь...

Б о м ж (*глядя куда-то вверх*). Луна походит на апельсин.

М а л я р. Походит, походит. Ты каждый день так говоришь. Даже когда луны нет... А она давно серая, твоя луна!.. И думаешь, только у нас? Ни фига! Я к братану недавно ездил — та же картина! Вся страна обесцветилась, на хрен, и всем — фиг по деревне!.. А я же помню, раньше у родни в деревне корова была. Рыжая! Как девка! Веришь? И пятна, знаешь, такие, как снег — белые-белые, аж голубым отдают! А утром ее в стадо погонишь, небо — с краешку желто-розовое, а с другого конца — такое, как вода в колодце, синее, аж черное. И звезды — желтые, как искры из глаз! Это ж все было! Это ж я сво-

ими глазами видел, мне ж это не приснилось! Я ж не пьяный тогда был! В четырнадцать-то лет. А если и пьяный, то не шибко, едрена-матрена... Я везде писал. Во все колокольни колотился. И всё — молчок. Понимаешь? Знаешь, кто ответил? Кандидатка из журнала. Разделяю, говорит, вашу встревоженность по поводу утраты подлинного колористического мышления. Понял? Длинное письмо такое, душевное. Вы, говорит, верно подметили... симптоматику тенденции. И картинку прислала. Репродукцию. Вот такой маленький квадратик, весь газовой сажей вымазан, и подпись: «Черный квадрат». Картина, понимаешь? Искусство... Мне в библиотеке перепутали адрес, вместо журнала «Здоровье» этот, журнал «Вопросы искусствознания», дали. Ну ничё. Они меня поняли... А раньше, старики говорят, даже воздух цветной был. С утра — розоватый, к обеду — такой, знаешь, охристый, а к вечеру — синеватый. И точно, вот так детство вспомнишь — трава яркая-яркая, как зеленкой вымазанная, брусника спелая, как рубин, небо аж слепит! Елки!!!

Откуда-то из тьмы появляется Старуха, не говорящая по-русски.

М а л я р. Бабушка не даст соврать. (*Старухе.*) Правда, что раньше мир был не серый, как щас, а цветной? И воздух — цветной? Не сразу же вся страна обесцветилась, елки? Правду говорят? Скажите. Вы же должны помнить.

С т а р у х а (*помолчав*). Тэрэ-тэрэ... Тэрэ-тэрэ, тэрэ-тэрэ. (*Бесцельно бродит по двору, твердя только это одно слово.*) Тэрэ-тэрэ, тэрэ-тэрэ, тэрэ-тэрэ.

S U M M A R Y

Olga Artemyeva
The Needle
Review of Aleksei Balabanov's MORPHINE (Russia).

Daniil Dondurei — Stas Tyrkin
The last shot
MORPHINE in the context of Balabanov's creation.

Violetta Gudkova
Anatomic theatre of Aleksei Balabanov
Conversed by Anna Gudkova
Bulgakov and Balabanov: two views on Russian reality.

Nina Tsyrkun
Tokyo story
Review of Michel Gondry, Leos Carax and Bong Joon-ho's TOKYO! (France — Japan — Germany — South Korea).

Tamara Dondurei
An epic comic book
Review of Danny Boyle's SLUMDOG MILLIONAIRE (Gr. Britain).

Inna Kushnaryova
Kaufman's syndrome
Review of Charlie Kaufman's SYNECDOCHE, NEW YORK (USA).

Dmitry Komm
Noelism
Review of Stephan Elliott's EASY VIRTUE (Gr. Britain).

Maria Terakopian
The quick and dead
Review of Yojiro Takita's DEPARTURES (Japan).

Andrei Shchigolev
An overcoat
Review of Bryan Singer's VALKYRIE (USA — Germany).

Guy Maddin
The last bastion of melodrama
The filmmaker interviewed by Maria Beiker.

Zara Abdullayeva
A story of the displaced persons

Anatoly Vasilyev
Together

Andrei Dementyev
Till next Resurrection!
Oleg Morozov: portrayal of the documentary maker.

Cinemaproblems.doc
Russian documentaries as real drama. IK's enquette.

Vladimir Kolotayev
Why people lie?
Antropology of criminal TV-series.

Sergei Trimbach
Wish to fly...
Cinema of the CIS.

Aleksandre Kostyuk
Yet more entertainment!
Monitoring of the TV viewers' expectations

Aleksandre Dulerain — Roman Petrenko — Dmitry Troitsky
To hear people within oneself
The managers of the TV channel interviewed by Daniil Dondurei.

Aleksandre Rusakov
The scoop
A script.

Ekaterina Narshi
The two smaller
A short play of memories.

09-37235

- 6 АВГ 2008

Журнал издается при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Анастасия Дементьева, Татьяна Иенсен, Людмила Мишунина, Елена Плоткина, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина
Макет: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Дизайн и компьютерная верстка: Людмила Мишунина

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: (499) 151-5651, 151-3779. **Факс** (499) 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 29.05.09. Подп. к печати 11.06.09
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 14,68
Заказ 1059. ООО «Принт Экспресс»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: (499)151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
«Periodika»
Guilyarovsky st. 39
129110, Moscow, Russia
Tel. (495) 681-9137
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. Fax (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (499) 151-5651, 151-3779
Fax (499) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2009

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа» (телеканал «Домашний»)

телеканала ТНТ

телеканала РЕН ТВ

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

Реклама
Лицензия на осуществление телевизионного вещания Серия ТВ №7632 от 16.09.2003, выдана Минпечати РФ

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, Н.АДАМЕНКО, О.АНДРЕЕВОЙ, А.АРТЮХ, В.БОЧАРОВА, М.КУРТОВА, И.КУШНАРЕВОЙ, Е.МАЙЗЕЛЯ, А.МАЗУРОВА, Л.САРАСКИНОЙ, Н.СОКОЛОВА, С.СЫЧЕВА, С.ТАРОЩИНОЙ, Р.ФОМИНОЙ, А.ХРЖАНОВСКОГО, С.ЦЫРКУНА

В РУБРИКЕ «ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»

Россия для русских?
Кинообразование: есть ли надежда на завтрашних мастеров
Зачем государству артхаус

В РУБРИКЕ «РЕПЕРТУАР»

«2-АССА-2» Сергея Соловьева
«БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» Юрия Мороза
«ИВАН ГРОЗНЫЙ» Андрея Эшпая
«ЧЕТЫРЕ НОЧИ С АННОЙ» Ежи Сколимовского

В РУБРИКЕ «КОММЕНТАРИИ»

ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ
ГРИГОРИЙ ПУЗЕНКОВ
СЕМЕН ЭКШТУТ
АНАТОЛИЙ ГОЛУБОВСКИЙ

В РУБРИКЕ «ИМЕНА»

ИВАН ШИРЯЕВ

В РУБРИКЕ «РАЗБОРЫ»

Истории и концепты Оберхаузена
Индустрия скуки
Шпаликов — Виго

В РУБРИКЕ «ОПЫТ»

КВЕНТИН ТАРАНТИНО
АНДРЕЙ ХРЖАНОВСКИЙ
ФРАНСУА ОЗОН
БЕРТРАН ТАВЕРНЬЕ
СЕРГЕЙ УРСУЛЯК
КЛИМ ШИПЕНКО
НИКОЛАЙ ХОМЕРИКИ

В РУБРИКЕ «MEDIA»

ТВ: уловки профессии
Гордон как жанр
Смерть ЖЖ

В РУБРИКЕ «ЧТЕНИЕ»

Ольга Попечителева. ТОЛЬКО НЕБО, ТОЛЬКО ВЕТЕР...
Нана Гринштейн. БЫТЬ